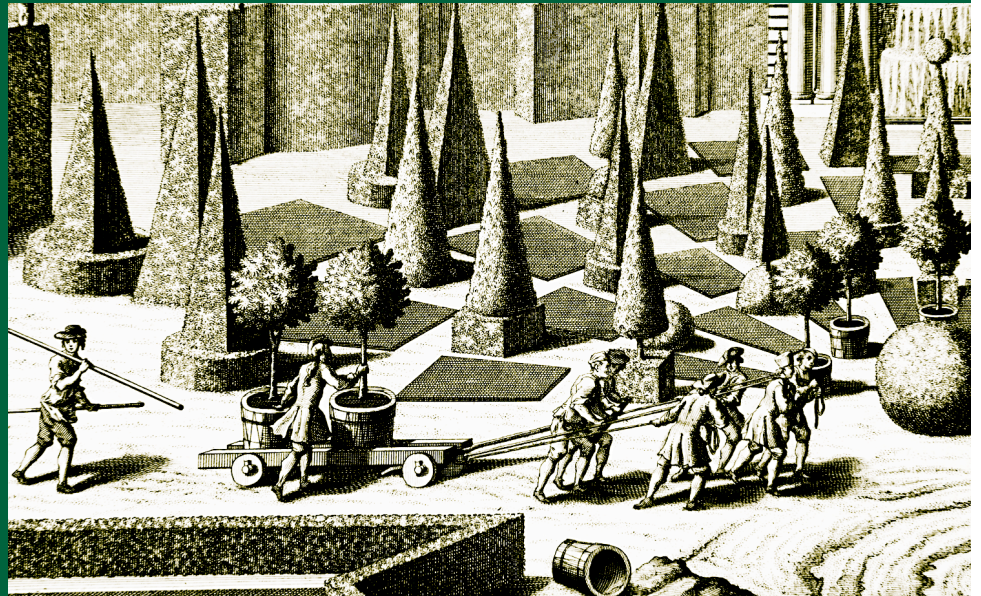


Marcel Mischke



Keine Ahnung?  
Landschaft!





Abschlussarbeit zur Erlangung des Grades:  
**Doctor of Philosophy** (Ph.D.) / Kunst und Design

---

Marcel Mischke  
Bauhaus Universität Weimar  
Fakultät Gestaltung

betreuende Professoren:

Prof. Hermann Stamm (Fotografie)

Prof. Karl Schawelka (Theorie)

Gutachter:

Prof. em. Dr. Karl Schawelka / Weimar

Prof. Dr. Knut Ebeling / Berlin Weissensee

Prof. Dr. Kai Uwe Schierz / Erfurt

Disputation: 16. Jan. 2017

*Keine Ahnung?*

**Landschaft!**

Marcel Mischke

Darstellung Umschlagsseite: (Ausschnitt)

Salomon Kleiner – Boskett mit Orangenbäumen, ca. 1738,  
Österreichische Nationalbibliothek, Wien

»Indem menschliches Dasein vom Eigenem  
absieht, damit es nicht wie ein Gefangener  
überall stets nur sich selbst antrifft,  
vermag es angesichts des befremdlich Anderen [...]  
auch die Befremdlichkeit seines Selbstsein  
zu empfangen, anstatt unentwegt gebieterisch  
auf dem Eigenen zu insistieren«<sup>1</sup>

1 · Bahr, Hans Dieter: Landschaft - Das Freie und seine Horizonte,  
Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 2014, S. 28





# *Keine Ahnung?* Landschaft!

- I. Vorwort
- II. Einleitung 13
- III. Wir sehen Landschaft 21
- IV. Funktionsprinzip 26
- V. Missverständnis 32
- VI. Priorität und Substanz 35
- VII. Standpunkt und Perspektive 41
- VIII. Identität und Vernunft 53
- IX. Wirkung und Einbildungskraft 68
- X. Objekt und absolutes Ich 84
- XI. Neuanfang 111
- XII. Der fotografische Horizont 116
- XIII. Wofür ist Landschaft schön? 129
- XIV. Keine Ahnung 145
- Literaturverzeichnis 155
- XV. Anhang:
  - »Mountain´s deep« (Praxis / Auswahl) 163
  - Vita / Ehrenwörtliche Erklärung



Der sich anschließende Text ist als theoretischer Teil einer Ph.D.-Arbeit entstanden, der den Vorgaben der sogenannten künstlerisch-praxisbasierten Forschung (Practice Based Research in Art and Design) folgt. Die praktische Basis war und ist in diesem Fall eine fotografische Annäherung an das Thema Landschaft.

Der spezifische Blickwinkel, dem dabei nachgegangen wurde, galt einer ausgemachten Widersprüchlichkeit. Diese besteht darin, dass Landschaft auf der einen Seite als symptomatischer Erfahrungsraum mit dem Potential einer ästhetischen Qualität betrachtet und assoziiert wird. Gleichgültig, ob auf der Ebene der Darstellung oder Bezug nehmend auf einen real-erfahrbaren Außenraum, Landschaft wird nach wie vor als ›romantisch‹ apostrophiert und gleicht in diesem Sinne der Lokalisierung des Emotionalen. Davon referiert sowohl die Kalenderindustrie als auch die Abteilungen ›Wand und Boden‹ der Baumärkte und Möbelkaufhäuser, die vorabendlichen Dokumentationen in den dritten Programmen und die Werbeprospekte der Reiseanbieter, welche darüber hinaus die Darstellungen als Verweis und gleichzeitiges Versprechen auf erreichbare und unmittelbar selbst zu erfahrene Orte in die Auslagen bringt. Egal ob Bild- oder Außenraum, Landschaft gilt häufig als Synonym für angenehm, schön, befreiend, erholsam oder wohltuend. Landschaft ist der klischeebehaftete Begriff für die potentielle Heimat unserer ungerichteten Sehnsucht.

Auf der anderen Seite leben wir im ausgerufenen Anthropozän. Der Mensch hat sich selbst als maßgeblichen Faktor erkannt, der das Erscheinungsbild der Oberfläche seines Planeten bestimmt. Nicht Eismassen oder tektonische Verwerfungen, sondern wir gestalten und modulieren unsere unmittelbare und entfernte Umwelt. Charakteristisch an diesen ›Gestaltungsprozessen‹ ist jedoch die Tatsache, dass das Erscheinungsbild der daraus resultierenden Landschaften in der Regel keinerlei Begünstigungen hinsichtlich

des Emotionalen enthält, beabsichtigt oder hervorrufen will. Wer Logistikzentren plant, Abraumhalden anlegt, Tagebaue betreibt, Monokulturen pflegt und Gewerbegebiete konzipiert, fragt nicht nach Wohlfühlfaktoren oder Schönheitsaspekten. In all diesen Fällen argumentiert und agiert man rationalen Interessen entsprechend. Sentimentalität kostet Geld und ist bei Planungsvorhaben unter dem Posten ›Strassenbegleitgrün‹ gering zu halten. Ursprünglich heißt es der Zweck heiligt die Mittel, heute gilt an vielen Stellen der Umkehrschluss. Die von uns erzeugten landschaftsbedingenden Faktoren müssen funktionieren, sie haben effizienzorientiert zu sein und sicherheitstechnische Standards zu gewährleisten.

Die praktische Basis dieses Textes, ist der Versuch der Visualisierung des Widerspruchs zwischen augenscheinlichem Bedürfnis und dem Tatsächlichen. Man könnte auch sagen, es ist die beabsichtigte Bilanzierung eines ›Soll und Haben‹. Im Hintergrund dieser Zeilen steht das Experiment der Transkription funktionalisierter Orte zu schönen Landschaften.

Dem adäquat ist die theoretische Auseinandersetzung als ein Klärungsbedarf zu lesen. Es ist im Wesentlichen die Frage nach dem *Warum* und das Ausfindigmachen möglicher Ursachen für das Vorhandensein der Diskrepanz. Wer passende Antworten darauf finden will, muss sich im Kontext theoretischer Überlegungen selbstredend aber unumgänglich auf das Feld der Wissenschaften hinauswagen. In aller Kürze kann man dort feststellen, dass dem Thema Landschaft eine durchaus stattliche Fläche bereitgestellt ist, die eine ebenso ansehnliche Mannigfaltigkeit an Anschauungen hervorzubringen vermag.

Bei längerem Verweilen und genauerer Betrachtung dessen, lassen sich an verschiedenen Stellen in der Tat ausreichende Verdachtsmomente und berechtigte Zweifel versammeln, die eine Beteiligung an dem ausgemachten Zustand belegen können. Die sich anschließende Erörterung ist somit in erster Linie als interne Ermittlung zu verstehen. Es ist die Untersuchung einer inneren Angelegenheit,

die in die bestehenden Diskurse hineinblickend jedoch nicht nach dem oder den Schuldigen suchen will, sondern zuerst einmal auf die Anwesenheit von Irrtümern und Missverständnissen hinweisen möchte. In der begonnenen Metaphorik verbleibend, soll darauf verwiesen werden, dass die ›geistige Frucht Landschaft‹ an vielen Stellen auf dem Boden von Fehleinschätzungen gedeiht und darüber hinaus die Praktiken des Anbaus als fragwürdig erscheinen. Das bedeutet, der Schwerpunkt dieser Argumentation liegt auf der Betrachtungsweise des Themas Landschaft und dem Potential des damit unweigerlich verbundenen Bedeutungsspielraums. Es geht um die Frage, mit welcher Perspektive wir gegenwärtig auf (die) Landschaft blicken und welchen Horizont wir ihr eröffnen und zuweisen.

Sowohl die Natur- als auch die Geisteswissenschaften lassen den einheitlichen Tenor erkennen, Landschaft als ein gegebenes Objekt zu betrachten. Man nähert sich ihr im Interesse eines möglichen Zuwachs an Erkenntnissen. Dafür will die eine Sektion aus sicherer Entfernung in Erfahrung bringen: *Wie die Natur Landschaft(en) generiert?* Man begutachtet ihre jeweilige Zusammensetzung, analysiert die Spezifika, die Entstehungsbedingungen usw. Dessen gerecht werdend, fragt dabei unter der Führung der Ökologie eine Sondereinheit danach: *Wie insbesondere wir, der Mensch, mit den jeweiligen Landschaften umgehen?*

Augenscheinlich adversiv begegnet einem dann der zweite Ansatz, welcher durch die Fragestellung gekennzeichnet werden kann: *Wie wir die Landschaft erzeugen und zur Erscheinung bringen?* Aus dieser Perspektive erfolgt eine Konzentration auf die projektiv, das heißt, auf die kultursoziologisch bedingten Faktoren, die Landschaft als kulturimmanetes Ereignis hervortreten lassen.

Gekürzt könnte man sagen, die Einen richten ihren Blick nach außen (in die Natur hinaus), die Anderen indes nach innen (in die Kultur hinein). Neben der Skepsis, ob beide Tendenzen letztendlich noch vom gleichen sprechen und eine Identität der ausgemachten Objekte gege-



ben ist, vereint beide Seiten darüber hinaus die Tatsache des eingenommenen Standpunktes. *Wir* blicken auf (über, in) die Landschaft. Sie steht *uns* gegenüber und ist die Variable, die es zu erkennen gilt. Unser Standpunkt ist ein Fixpunkt, der indisponibel erscheint. *Wir* erzeugen die Landschaft, *wir* untersuchen die Landschaft und *wir* zerstören die Landschaft. Wir begegnen ihr jeweils im Modus der Aktivität.

Im Gegensatz dazu soll auf den folgenden Seiten eine dritte Richtung angedeutet und vorgezeichnet werden, die ebenso Interesse am Erkenntnisgewinn durch das Thema Landschaft bekundet, dies hingegen aus der Umkehrung heraus erreichen will. Dreht man den Richtungspfeil, stehen wir *ihr*, der Landschaft, *gegenüber*. Vom Modus des Aktiven geraten wir in die Passivität. Damit wird eine Korrektur der Fragestellung möglich. Es entsteht eine Perspektive, die die Überlegungen zulässt: *Was die Landschaft eigentlich mit uns macht?*, welchen Horizont sie uns eröffnet und entstehen lässt, welche Bedeutung und welche Qualität wir dem ›Landschaftlichen‹ zuschreiben können, worin die Notwendigkeit ihres Erhalts und der Nutzen für die gegenwärtige Gesellschaft bestehen kann.

In diesem Sinne ist der Text keine Frage an die Landschaft, sondern aus der Landschaft heraus. Sie richtet sich primär an ihr Gegenüber, das sie verstehen und begreifen will. Der Landschaft auf diesem Wege näherkommen zu wollen, birgt lediglich die Gefahr, sich am Ende außerhalb des Normativen wiederzufinden. Verstehen darf man dies jedoch nur als Möglichkeit – als ein Angebot dessen, was Landschaft eben auch sein kann.

## II. Einleitung

**L**andschaft begegnet uns heute als ein Paradox und der Genauigkeit halber muss es lauten: *Wir* sehen Landschaft gegenwärtig als ein Paradox. Das bedeutet, die Paradoxie geht von unserer Seite aus und nicht von der Landschaft selbst. Wir allein haben das Problem, die Landschaft an sich bleibt außen vor.

Diese Behauptung entspringt den Aussagen, die momentan einen Diskurs prägen, wie er in der Kulturwissenschaft und in den Visual-Culture-Studies zum Beispiel verfolgt wird. In diesem Diskurs herrscht weitestgehend Einigkeit darüber, dass man besser davon ausgehen sollte in der Landschaft kein natürlich Gegebenes und keine in der Aussenwelt vorfindbare Naturrealität zu finden, »sondern eine von bestimmten Interessen motivierte und durch vorgeesehenes Bildmaterial erzeugte Vorstellung von Außenwirklichkeit. Landschaft ist ein Produkt unser Wahrnehmung und Produkt einer Wertung.«<sup>1</sup> Ferner besteht die Ansicht, dass wir alle Landschaft »im Duktus vorgebildeter Muster erfahren und empfinden, dass es keine unschematisierte und ungefilterte Wahrnehmung gibt [und folglich auch] kein unschuldiges Auge existiert, sondern wir beim Umgang mit Natur als Landschaften mit Werthaltungen und Praktiken konfrontiert werden«<sup>2</sup>. Dies fusst auf dem, was Lucius Burkhardt 1979 bereits formulierte: »Die Landschaft ist ein Konstrukt. Und mit diesem schrecklichen Wort soll nichts anderes gesagt sein, als dass die Landschaft nicht in den Erscheinungsformen der Umwelt zu suchen ist, sondern in den Köpfen der Betrachter. In der Umwelt eine Landschaft zu erblicken ist eine schöpferische Tat unseres Gehirns, hervorgebracht durch bestimmte Ausklammerungen und Filterungen, aber auch integrativer Tätigkeit des Zusammensehens, die das Ergebnis einer vorausgegangenen Erziehung sind.«<sup>3</sup>

1 · Aigner, Anita: Landschaftsbild und Bildlandschaft, in Hg. Aigner, Anita: Landschaft vor Augen - Neutralisierung eines romantischen Gebildes, Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien, 2004, S. 39

2 · ebd. S. 41

3 · Burkhardt, Lucius: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft, Martin Schmitz Verlag, Kassel, 1980, S. 33

Diese Zitate könnte man auch anders formulieren. Wir betrachten gegenwärtig nicht Landschaft, sondern wir betrachten uns selbst. Wir sind die Landschaft und wir sehen unsere kulturelle Inklusion, unseren sozialen Habitus, unsere Vorstellungen, Auffassungen und Bedürfnisse. Wir verstehen Landschaft momentan als reflektierende Oberfläche, die uns alles dies entgegenhält. Landschaft ist nur eine gesellschaftliche Konvention, nur ein Begriff und – um dies vorwegzunehmen – letztlich ein Bild, das wir vor uns hertragen. Und genau diese Aktivität, dieses *Vorsichhertragen* hat unser Interesse auf sich gezogen.

Zu einer ähnlichen Feststellung gelangt man bei genauerer Betrachtung dessen, was auf politischer und somit allgemein gültiger Ebene als Ausgangspunkt definiert wird, um einen anschließenden Spielraum und Richtlinien für Schutzmaßnahmen entstehen zu lassen. Die aktuelle Europäische Landschaftskonvention besagt: »*Landschaft* [ist] ein vom Menschen als solches wahrgenommenes Gebiet, dessen Charakter das Ergebnis des Wirkens und Zusammenwirkens natürlicher und/oder anthropogener Faktoren ist«<sup>1</sup>. Diese Definition lässt zwar eine nachvollziehbare Plausibilität erkennen, die auf den zweiten Blick allerdings Zweifel zu verursachen vermag. Jenes willkürliche und undifferenzierte »als solches« macht aus der Konvention eine Gleichung, die auf der einen Seite Landschaft als Ergebnis vorzuweisen hat, welches durch die auf der anderen Seite versammelten, einflussnehmenden Faktoren bedingt ist – der Mensch, seine Wahrnehmung und das entsprechende Gebiet. Dieses kurze »als solches« erteilt die Maßgabe. Der Mensch und seine entsprechende Wahrnehmung entscheiden darüber, was Landschaft ist. Wir erzeugen die Landschaft. Nur weil wir sie wahrnehmen, ist sie da. Doch irgendetwas scheint an unserer Wahrnehmung nicht mehr ganz zu stimmen, denn plötzlich wird uns Landschaft überall gewahr. Wir nehmen den Begriff »Gebiet« bedenkenlos in seiner gesamten Dimension in Anspruch und neben seine geografischen und raumbezogenen Aspekte treten umgehend auch die abstrakten Beziehungen. Landschaft steht nicht mehr nur im Zusammenhang mit

1 · Europäische Landschaftskonvention, Kapitel 1, Artikel 1,  
Quelle: <http://conventions.coe.int/Treaty/GER/Treaties/Html/176.htm>,  
abgerufen am 20.10.2014

Wörtern wie Areal, Umgebung, Bezirk und Gegend, das heißt mit Wörtern, die auf einen unmittelbaren territorialen Bezug verweisen sollen, sondern auch mit den Synonymen des Begriffs, welche sich unter den Kategorien Thematik, Richtung, Bereich und Sektor versammeln. Wir haben es seit einiger Zeit nicht mehr nur mit Industrielandschaft (u. a.) zu tun, mit einer Landschaft folglich, die einen bestimmten Bezirk industrieller Nutzung beheimatet, sondern auf einmal auch mit der Bildungslandschaft, mit Geschmackslandschaft oder z. B. mit der Alltagslandschaft. Letzteres ist ein soziokulturelles Ereignis, ein gesellschaftlicher Diskurs, ein Thema. Alles, was offensichtlich eine Struktur aufweist und in eine Systematik gebracht werden kann oder soll, bekommt den Suffix *-landschaft*. Damit wird sie reduziert auf ein Prinzip. Und dieses Prinzip ist nichts weiter als das menschliche Bedürfnis nach einem möglichen Überblick.

Wollen wir vielleicht zusammenfassen: Landschaft ist gegenwärtig ein Begriff, der ein kulturelles Phänomen beschreibt, welches durch das projizierende Sehen und Wahrnehmen des Menschen bedingt ist. Gleichzeitig ist dieser Begriff so durchlässig und variabel, dass einzelne Aspekte davon leicht von einem konkreten Gegenstand auf abstrakte Kategorien übertragbar ist. Noch kürzer: Landschaft ist ein kulturimmanenter Prozess der menschlichen Selbstwahrnehmung, der sich auf alle gesellschaftlichen Bereiche übertragen lässt.

Hört sich doch gut an. Eine neue Definition von Landschaft, eine weitere. Wo aber bitte schön sind die Wolken, wo der Wind, die Hitze, der Frost, das Geräusch beim Gehen? Wo ist der Eichelhäher, der mich überall im Wald ankündigt, wo das Dickicht, wo die freie Sicht? Wo ist der Nebel, der am Morgen über die Wiesen schleicht, wo der Geruch von nassem Gras und der Weg, der kurz vor dem Horizont links abbiegt? Wo der Anstieg den Hügel hinauf, wo der Widerstand? Wo sind all die Dinge, die mir das Gefühl vermitteln auch ohne mich in genau der gleichen Art und Weise da zu sein? Auch das gehört zu der Kategorie Landschaft. Alles dies ereignet sich in der Landschaft. Wieso aber fällt dieser Tannenzapfen gerade jetzt vom Baum? Wieso hat der Fuchs ausgerechnet in der letzten

Nacht die Taube derart zerfetzt und auf dem Weg verteilt? Was hat das mit mir, mit meinem Sehen zu tun? Nichts. Außer, dass es der Inhalt meiner Wahrnehmung ist und der Auslöser verschiedener Gedanken sein mag. Ich habe den Fuchs weder dazu animiert, noch kann ich mich mit dergleichen Gewaltszenen identifizieren. Seitdem es ihn gibt, macht der Fuchs das so und er wird es weiterhin tun, auch ohne mich.

An dieser Stelle den Reinecke zu bemühen, ist natürlich reine Polemik und gleichzeitig eine Metapher, genauso wie der Nebel über der Wiese und der Wind. Der Inhalt dieser Bilder ist austauschbar. An ihrer statt könnte dort auch der lebhafte Klang eines Verkehrsknotenpunktes zum Feierabend, die prächtige Formation der kondensierenden Emission einer Aluminiumfabrik oder der herrliche Duft einer produzierenden Schweinemastanlage stehen. Dies alles ist sinnbildlich zu verstehen, als spezifische Äußerungen der Außenwelt, die für mich an erster Stelle nichts weiter sind als der potentielle Gegenstand meiner Wahrnehmung. (Diese Formulierung kann man natürlich so nicht stehen lassen, denn erwiesenermaßen gestalten wir ja unsere Wahrnehmung aktiv mit, da wir selektieren und unser Unterbewusstsein nicht ganz unbeteiligt an dem ist, was wir sehen wollen, riechen, hören usw.) Was an dieser Stelle zuerst einmal verdeutlicht werden soll, ist die Tatsache, dass in den meisten der diskursinhärenten Vorstellungen und Annäherungen an den Begriff Landschaft ein entscheidender Faktor fehlt – die extern gegebene, menschenunabhängige Außenwelt. Wo bleibt der Zufall, das Unvorhersehbare, das Fremde oder das Andere, wo verbleibt all jenes, das dem Anthropozentrischen zu Konturen verhilft und sich außerhalb unserer Handlungssphäre erstreckt?

Diese Formulierung wiederum ruft selbstredend und sofort die Naturwissenschaft zum Widerspruch auf, denn das ist ja genau das, was sie von ihrem Wesen her bedingt. Die Grundlage und der Ausgangspunkt aller Betrachtungen besteht schlussendlich darin, das uns Gegenüberstehende ausfindig zu machen, es zu verstehen und in Wissen zu überführen. All die Mühe obliegt nach wie vor dem zu erkennenden Objekt. Noch immer gilt in der (Natur-)Wissenschaft das



Motto ›frisch das Geheimnis abgelauscht, das uns beglücken soll‹. Seit vielen, vielen Generationen ist man doch darum bemüht, den Gesetzmäßigkeiten, den Voraussetzungen und Wirkungsweisen der Natur auf die Schliche zu kommen, sie zu verstehen, zu begreifen und ganz nebenbei uneingeschränkt auch zu nutzen. Landschaft ist in diesem Zusammenhang selbstredend keine Unbekannte, denn Landschaft ist nachweislich ja nichts weiter als Natur serviert in einzelnen Portionen.<sup>1</sup>

Diese Tatsache berechtigt dazu, auch Landschaft als Gegenstand zu betrachten und in einem eigenständigen Wissenschaftszweig zu erörtern. Unter der sogenannten Landschaftswissenschaft versteht man seit einigen Jahren ein interdisziplinäres Forschungsfeld und den Zusammenschluss einzelner Fachbereiche, die in spezifischer Form an dem Begriff Landschaft partizipieren – Geografie, Geologie, Biologie, Ökologie u. a. : »Unter Überwindung der traditionellen Fachgrenzen wird Ihnen im Masterstudiengang Landschaftswissenschaften ein universelles systemtheoretisches Verständnis vermittelt. Auf dieser Basis erlernen Sie, Prozesse in der Landschaft zu analysieren und zu modellieren, um daraus Lösungen für aktuelle Nutzungs- und Umweltprobleme sowie Konzepte für zukünftige Managementstrategien zu entwickeln.«<sup>2</sup> An gleicher Stelle kann man dann lesen: »Als Resultat der Forschung entstehen Extrapolationsmodelle für Prozessgrößen, Modelle zur Prognose des Feststofftransports in Agrarlandschaften (Bodenerosion durch Wind und Wasser) und Werkzeuge zur Vorhersage des Verhaltens bzw. der Verteilung von Umweltchemikalien in und zwischen den Ökosystemkompartimenten. Die Entwicklung von Vorhersagemodellen und die Erstellung von digitalen Karten der Waldbodeneigenschaften bilden seit etwa fünf Jahren einen neuen Schwerpunkt der Forschung des Instituts.«<sup>2</sup> Dem Interesse halber soll der Exkurs in die

1 · »Ein Stück Boden mit dem, was darauf ist, als Landschaft ansehen, heißt einen Ausschnitt aus der Natur nun seinerseits als Einheit betrachten«

Simmel, Georg - Philosophie der Landschaft, in Hg. R. Kramme, A. und O. Rammstedt: Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Band 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2001, S. 472

2 · Quelle: [http://www.lawi.uni-hannover.de/index\\_profil.htm](http://www.lawi.uni-hannover.de/index_profil.htm), eingesehen im Oktober 2014

Modellierung von Waldbodeneigenschaften ein wenig vertieft werden und die Vorgehensweise bei der Ausarbeitung der Prädiktoren »Relief« zur Diskussion gestellt werden: »Die GIS-gestützte Umsetzung ausgewählter Reliefanalyseverfahren bildet die Grundlage für die räumliche Differenzierung von Bodeneigenschaften. Vorrangiges Ziel der Analysen ist die Modellierung geomorphometrischer und geomorphographischer Reliefeigenschaften des Meso- und Mikroreliefs, die als Prädiktoren für Bodeneigenschaften in das Vorhersagemodell integriert werden.

Basierend auf einer dreistufigen hierarchischen Reliefgliederung, erfolgt die weitgehend automatische Gliederung des Wertespektrums der geomorphometrischen Merkmalsausprägungen des Reliefs in 17 diskrete Reliefeinheiten. Die pedogenetisch relevanten Unterschiede dieser geomorphographischen Reliefparameter zeigen einen empirisch-statistisch signifikanten Einfluss auf die Entwicklung, Ausprägung und Verbreitungssystematik der Bodeneigenschaften. Sie sind damit als Prädiktoren physikalischer Bodenkennwerte anwendbar.«<sup>1</sup> Die aus dieser Vorgehensweise resultierenden Erkenntnisse stellen im Anschluss dann das Arbeitsmaterial für den Forstdienst, den Wasser- und Bodenschutz dar. Damit lässt sich die waldbauliche Entwicklungsplanung gestalten, das Versauerungsrisiko und die Nährstoffversorgung einschätzen, die Bodenstabilität beurteilen usw.

Was erfahre ich bei alledem jedoch über (die) Landschaft? Durch die Konzentration auf die Eigenschaften des Waldbodens bin ich soweit in den Begriff vorgedrungen, dass ich mir aussuchen kann, was der Inhalt meiner Vorstellung sein soll. Entweder sehe ich numerische Werte oder Sensoren, die im dunklen, feuchten Erdboden stecken.

Mit großer Sicherheit ist das aus dieser Vorgehensweise gewonnene Wissen nicht redundant, sondern der Wahrscheinlichkeit nach ein wichtiger Beitrag zur Erkenntnis der komplexen Strukturen und Zusammenhänge innerhalb der Ökosysteme. Ob dies im Interesse eines nachhaltigen Umgangs oder eines ökonomischen Nutzens geschieht, soll an dieser Stelle vorerst unbedacht bleiben. Relevant für die hier stattfindende Auseinandersetzung ist allerdings die Gegebenheit, dass durch das naturwissenschaftliche Vordringen in die

1 · ebd.

Mikroebenen der Landschaft, durch das Systematisieren, Kategorisieren, Klassifizieren und anschließende Analysieren, selbige dekonstruiert wird. Die Vertreter des naturwissenschaftlichen Ansatzes, werden vermutlich widersprechen und dagegen argumentieren, dass durch das Offenlegen der Komplexität und durch die Einsicht in die Labilität der einzelnen Bestandteile der Landschaft durchaus eine gewisse Sensibilität für das übergeordnete Ganze, das bedeutet für die jeweilige Landschaftsform und das entsprechende Landschaftsgefüge entstehen kann. Dekonstruiert heißt in diesem Sinne jedoch, dass sich mein Wissen über die Landschaft in unzählige Aspekte zergliedert hat. Sie zerfällt somit förmlich vor meinen Augen und löst sich auf in scheinbar unendlich viele Ansatzpunkte potentiellen Wissens. Diesen Baum dort drüben, der Bestandteil der offenen Landschaft ist, kann man wissenschaftlich soweit sezieren, bis man auf seiner atomaren Ebene angelangt ist, die alles andere als einen Endpunkt darstellt. So wie sich die Zweige des Baumes nach außen in Richtung seiner Umwelt hin ausstrecken, wächst das aus ihm zu generierende Wissen in sein Inneres. Alle diese Punkte, an denen sich die Äste verzweigen, waren oder sind Gegenstände der Untersuchung und sind somit zu Objekten geworden. Wenn ich aber den Atomverband betrachte, wo ist dann der Baum? Wenn ich den Baum betrachte, wo ist dann die Landschaft? Sagen wir der Einfachheit halber, sie ist verschwunden. Wir können sie schlichtweg nicht mehr sehen. Wir haben sie eingetauscht gegen Wissen, gegen unzählige Begriffe wie die *geomorphographische Reliefeigenschaft* und Objekte wie das *Ökosystemkompartiment*.

Da wir uns ja noch in der Einleitung befinden, darf diese Behauptung vorerst so stehen bleiben. Eingangs war die Rede von Paradox und Widerspruch. Beides wird sichtbar, wenn man nun dem geisteswissenschaftlichen Betrachtungsansatz den naturwissenschaftlichen gegenüberstellt. Scheinbar ist aus der Beschäftigung mit Landschaft eine fakultative Angelegenheit geworden, bei der zur Wahl steht, sich mit sich selbst zu beschäftigen oder aber auf der anderen Seite mit einem Surrogat.

Wo aber ist die Landschaft an sich? Wo ist die Landschaft als ein einheitliches, geschlossenes Etwas? Man könnte das Gesagte noch

weiter zuspitzen und ebenso verlauten lassen: Landschaft? – das ist der vom ansässigen Wanderverein geschnittene Wegweiser. Die eine Richtung führt zum ›uns‹, die andere verspricht ›alles und nichts‹. Die Frage ist nun, ob dieser Wegweiser weiterhilft oder lediglich die Sicht versperrt.

Verstehen wir das bislang Gesagte doch vielleicht als die subjektive Wiedergabe eines flüchtigen, oberflächlichen Blicks über die aktuelle Wissens*landschaft*. Wie sieht es aber im Gegensatz zur Theorie mit der Praxis aus? Die Praxis ist ja bekanntermaßen jener Bereich, in dem man handelt, tätig ist oder durchführend. Die Theorie schaut doch nur; von jener Seite aus, guckt man ja lediglich zu. Die Praxis hingegen muss den Gegenstand auch packen können, ihn in den Händen halten, drehen, formen und verändern dürfen. Also greifen wir einfach mal nach der Landschaft. Aber wo und wie?

Ganz einfach. Schreibtischschublade öffnen, Schachtel herausnehmen, Deckel auf – da ist sie. Aber vorsichtig, das Foto ist frisch gedruckt, Rahmen und Passepartout sind noch in Arbeit. Bäume sind darauf zu erkennen, ein weiter Horizont, ein homogener blauer Himmel und im Vordergrund ein See, dessen Oberfläche das Sonnenlicht reflektiert. Es ist eindeutig. Dieses Bild in der Schachtel, dieser Gegenstand ist das, was die große Mehrheit als Landschaft bezeichnen würde. Linien, Konturen und Farben auf einer Fläche, die einen Bildraum entstehen lassen, der von seiner Wirkung her den kleinstmöglichen Nenner beinhaltet, die Aussage: Das ist eine Landschaft. Und an diesem Punkt haben die Wissenschaften ja recht, Landschaft ist doch in erster Linie eine sprachliche Konvention, ein menschlicher Begriff, eine Aneinanderreihung von Buchstaben oder phonetischen Lauten. Irgendeinen Namen muss der erkannte Gegenstand ja haben und wenn man dann gemeinsam mit dem Finger darauf zeigt, ist es doch auch ungemein beruhigend, wenn alle Anwesenden nickenderweise sprachlich übereinkommen. Ich sehe eine Landschaft, du siehst eine Landschaft – **wir sehen Landschaft.**

### III. Wir sehen Landschaft

*New Landscapes* heißt der 2010 veröffentlichte Bildband von Michael Reisch. Versammelt sind 35 großformatig fotografierte Landschaften. In der Galerie stünde der Betrachter vor wandfüllenden Originalen, deren Kantenlängen sich in einer Größenordnung von etwa 180 × 250 cm bewegen. Die neuen Landschaften sind keine Miniaturen, es sind Monumente. Die Bilder überragen ihren Betrachter. Zu sehen sind archaische, raue Naturszenarien, alles in allem Ausblicke auf Gebirgszüge, Fernsichten durch grüne Täler oder Details schroffer Felsformationen. Die meisten Motive haben einen weiten Horizont, der das Auge dazu einlädt, in die Ferne zu schweifen und sich zu verlieren. Dem ersten Anschein nach handelt es sich um klassische Landschaftsfotografien, die man von der Entstehung her in Norwegen oder Island verorten würde. Es sind keine idyllischen Ansichten, die Bilder haben nichts Liebliches, sondern es sind Panoramen, wie man sie als Alpinwanderer in den Hochgebirgen aufsucht, urwüchsig, unwirtlich und elementar. (Beispiel 1, siehe S. 95)

Bei längerem Verweilen vor der einzelnen Landschaft und beim Durchwandern des Bildraumes, steigert sich indes das befremdliche Gefühl, nicht von einem real existierenden Standpunkt aus in die Ferne zu blicken, sondern einer Simulation erlegen zu sein. Man befindet sich vor virtuell modellierten Gebirgslandschaften. Der erste und flüchtige Blick empfängt das Signal: Alpen, Dolomiten oder Hurrungane. Der zweite hingegen bemerkt den Betrug. Entgegen unserer tatsächlichen Erfahrung bieten diese Landschaften keine Fixpunkte. Die einzelnen Landschaftselemente weisen keinerlei Details auf. Die Fotos zeigen zwar erkennbar strukturierte und texturierte Oberflächen, deren Halbwertszeit hingegen unmittelbar nach der Premiere der Betrachtung erreicht wird. Sobald sich eine gewisse Gewohnheit beim Erblicken einstellt, werden die Leerstellen immer größer. Die Bilder verlieren im Detail ihre Konturen und beschreiben somit den Vorgang einer einzigen, riesigen Interpolation. In diesem Moment erweisen sich die Landschaften als konträr zu unseren Vorstellungen und unserer tatsächlichen Erfahrung,



denn als Betrachter weiß ich es: die Natur sieht anders aus. Geschickterweise ist der Grad des Erkennbaren von M. Reisch gerade an den Punkt verlagert, der ein Schwanken der Wahrnehmung verursacht. Auf der einen Seite sehe ich fotografierte und auf der anderen Seite computergenerierte Naturlandschaft, zum einen potentiell erreichbare Wirklichkeit und zum anderen pure Fiktion.

*Was also sehe ich?* – ist eine mögliche Frage des Betrachters, die mit Sicherheit auch vom Produzenten der Bilder forciert wurde. Es ist insgesamt eine ungewöhnliche Strategie, die M. Reisch gewählt hat, denn in der Regel geht es darum, die Abbildungsleistung digital generierter Inhalte zu steigern und den Mangel an Genauigkeit und Detailliertheit zu überwinden. Durch erhöhte Rechenleistung und Perfektionierung will man normalerweise die Defizite gegenüber analogen Abbildungen aufheben. Reisch agiert aber in genau umgekehrter Richtung. Er geht durch die Überarbeitung seiner erzeugten Bilder dem Mangel entgegen. »Auf den Fotografien [...] wird die Geologie kühn überarbeitet, sie wird von ihrem traditionellen Aussehen befreit und digital in eine anspielungsreiche Geometrie verwandelt. [...] Kaum wahrnehmbar mutiert die organische Form zu etwas Artifiziellem.«<sup>1</sup> Der Künstler präsentiert dem Betrachter saubere und geglättete Landschaften. Er transformiert sie in Modelle, das heißt, er überführt konkrete Bilder in bloße Ideen.

Einen ganz ähnlichen Ansatz verfolgt der um die Jahrtausendwende entstandene Zyklus fotografischer Bilder von Beate Gütschow mit dem Titel *LS*. Wieder steht man als Betrachter vor großformatigen, farbigen Landschaften. In diesem Fall sind es jedoch vertraute, heimelige und menschenfreundliche Aus- und Weitblicke. Die Bilder könnten in mitteleuropäischen Landschaftsgärten entstanden sein und zeigen nahezu harmonisch arrangierte Vegetation, über der das warme Licht sommerlicher Spätnachmittage liegt. In diesen Landschaften sind zum Teil auch Menschen zu sehen. Sie sind in entspannten Posen dargestellt, beim Picknick oder einfach nur ruhend. Sie betrachten die Landschaft oder nutzen sie als passenden Ort für Ihre Geselligkeit. (Beispiel 2, siehe S. 96)

Michael Reisch lockt mit dem Eindruck von Wildnis, Beate Güt-

1 · Forbes, Duncan: Terra Incognita, in Michael Reisch - New Landscapes, Hantje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010, S. 12 f.

schow mit dem Idyll. Denn auch hier wird man bei ausdauernder Betrachtung mit der Tatsache konfrontiert, dass die Wahrnehmung einem Schematismus gefolgt ist, der nicht dem reellen Gegenstand gerecht wird. Der zweite Blick beginnt die Brüche und Unebenheiten zwischen den einzelnen Bildbestandteilen zu entdecken. Die Bilder sind von ihrer Struktur her und im Vergleich zu ihrem Inhalt, kein harmonisches Ganzes. Sie sind das Ergebnis von Patchwork. »Die Fotos sind aus einer großen Zahl von einzelnen Aufnahmen in Photoshop zu einem Bild zusammengesetzt. Jedes Bild besteht aus ca. dreißig bis hundert verschiedenen Teilen.«<sup>1</sup> Der Inhalt der visuellen Wahrnehmung des Betrachters entpuppt sich als reine Illusion und somit geben die Fotografien ein oberflächliches Versprechen, das sie bewusst nicht halten wollen. Durch ihren fotografischen Ursprung suggerieren sie die potentielle Erreichbarkeit der Orte, denn dem flüchtigen Anschein nach sind es reale Landschaften, die erfahrbar sind. In Wirklichkeit sind es jedoch nur Phantasmen – (ver)idealisierende Konstruktionen. Es sind Versatzstücke, die die Künstlerin zusammengefügt hat: »Als ich das Ausgangsmaterial aufnahm, war es mir egal welche Art von Natur ich fotografierte. [...] Ich fotografierte in Parks, in unberührter Natur, auf Baustellen, im Niemandsland. Ich wollte nur die visuellen Bestandteile haben, die ich brauchte, um die Landschaften zu realisieren, und es machte mir nichts aus, wo sie her kamen.«<sup>2</sup> Ihre Vorgehensweise charakterisiert sie dabei als stark orientiert an der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, mit dem Unterschied, dass sie bewusst darauf aus war die konstruktive Tätigkeit des Gestalters nicht zu übergeben. Die Bilder sind voll von Störungsstellen, die unweigerlich zu der Einsicht führen: »Ja, es gibt da draußen kein Äquivalent«<sup>3</sup>.

Beiden künstlerischen Positionen ist gemein, dass sie dem Betrachter eine visuelle Falle stellen. Die Künstler spielen mit den Erwartungen der Rezipienten ihrer Bilder. Sie spielen mit ihnen das alte Spiel ›Ich seh´ etwas, was du nicht siehst‹, nur dass in diesem Kontext der leichte Beigeschmack der überführten Unmündigkeit dazu-

1 · Ein Gespräch mit Beate Gütschow, in Beate Gütschow - LS/S, DuMont Buchverlag, Köln, 2008, S. 38

2 · ebd. S. 39

3 · ebd. S. 40

kommt – und zwar in dem Moment, wo die übernommenen und gleichzeitig antizipierenden Sehgewohnheiten ersichtlich werden. Die Darstellungen bedienen sich primär einer traditionellen Landschaftsdarstellung, die allgemein in die Semantik des Angenehmen und Schönen einzuordnen ist, in den Bereich der Ästhetik. Hat man die Einladung erst angenommen und begibt sich in das Bild hinein, bekommt die Leinwand zwangsläufig einen Riss und dahinter tritt das eigene projizierende Sehen und die eigene Sentimentalität zu Tage. Sowohl Reisch als auch Gütschow konstruieren Landschaften, um unseren Umgang mit und unsere Betrachtungsweisen gegenüber Landschaft zu dekonstruieren. Sie verführen den Betrachter mit Sinnlichkeit – mit dem Erhabenen und mit dem Idyll – und sie überführen ihn als Täter und gleichzeitig als Opfer, dem der Spiegel vorgehalten wird.

Und schon ist die Landschaft verschwunden – wie ein Rouleau, das nach oben geschnippt ist. Übrig bleibt die Tätigkeit des projizierenden Sehens. Nennen wir diesen Vorgang vielleicht den *fotografischen Horizont*, der an anderer Stelle eingehender diskutiert werden soll, denn die intendierte Erfahrung, die sich durch die Betrachtung der Bilder einstellen kann, beabsichtigt die Erweiterung meines Wissens. Zwischen den einzelnen Fotografien gewinnt der eigentliche Gegenstand der Betrachtung an Kontur. Das Sujet an sich ist nur ein Vehikel, ein Mittel zum Zweck. Es geht nicht wirklich um Landschaft, es geht um uns. Und es geht um das Ideal, welches wir in die Natur in Form von Landschaft hineinsehen: »In ihrer traditionellen Bildlichkeit und Symbolhaftigkeit ist Landschaft ein Resonanzraum für Gefühle und Empfindungen, sie ist in unseren Köpfen als Inbegriff des Schönen abgespeichert, also per se ästhetisch prädikatiert.«<sup>1</sup>

Dieser Resonanzraum schließt sich jedoch gerade. Denn sobald ich feststelle, dass mit dem Ansatz einer »konstruktivistischen Weltdeutung« Konzepte von Natur diskutiert werden, tritt auch Landschaft verstärkt als reale zurück und als »kulturelle Erfindung« hervor. Sie schält sich dabei als ein zum Zwecke der Tröstung und zur Schaffung von sozialer und nationaler Identität, als ein von Symbolisierung und Mythologisierung gezeichneter Gegenstand hervor.«<sup>1</sup> Mit

dieser Erkenntnis setzt ein Prozess ein, der den Begriff Landschaft transformiert. Das bedeutet, der Inhalt unserer Vorstellung bezüglich Landschaft verändert sich. Wenn man dies der Konkretisierung halber an einem Bild von Caspar David Friedrich in Anwendung bringen wollte, mit dem Bild *Mondaufgang am Meer* (Beispiel 15, siehe S. 108) zum Beispiel, verlangt dies, dass unsere gesamte Aufmerksamkeit ausschließlich den dargestellten Personen zufallen muss. Uns interessiert nur noch, wie sie dasitzen und was sie dort machen. Wir hinterfragen ihren Habitus und ihre kulturelle Praxis. Die ›herannahende Dunkelheit‹ und die ›heimkehrende Hoffnung‹ bleiben für uns außen vor. Im Zuge dessen trennt sich der Bildvordergrund soweit vom Hintergrund, dass uns letztgenanntes gänzlich unberührt lässt und nur noch als Gegenstand der Wahrnehmung der sogenannten Rückenfiguren Gültigkeit besitzt. Wir sehen, wie jemand etwas sieht. Was er sieht, interessiert uns nur noch sekundär. Damit entkleidet sich der Begriff Landschaft seiner ästhetischen Kategorien und wird zu einem **Funktionsprinzip**, das man verstehen und begreifen kann.

## IV. Funktionsprinzip

**W**arum ist Landschaft schön? Dieser trivial klingenden Frage ist Lucius Burckhardt bereits 1979 als zentralem Aspekt in der von ihm gegründeten *Promenadologie* nachgegangen. Es ist eine durchaus simple Formulierung, aber letztlich stellt sie den Fragenden vor eine Entscheidung. Er muss für sich klären, welche Richtung ihm das *Warum* vorgeben soll.

Wenn ich danach frage ›Warum ist Landschaft schön?‹, kann ich zum einen den Aspekt wählen, der mögliche Antworten hinsichtlich der kausalen Zusammenhänge und der Ursachen für das Funktionsprinzip beinhaltet. In der Übertragung auf einen mechanischen Apparat zum Beispiel, wäre es das Ineinandergreifen der einzelnen Bauteile, die letztlich im Zusammenspiel die Funktion garantieren. Warum funktioniert ein Uhrwerk? Vereinfacht: weil die Zeiger von einem Räderwerk in Bewegung gesetzt werden, welches wiederum durch eine spezifische Antriebsvorrichtung gewährleistet wird.

Das zweite Potential der Frage, zielt indes auf den Sinn ab: Welche Bedeutung hat es, dass wir Uhrwerke benutzen? Vereinfacht: weil die Konvention besteht, die Zeit in getrennte Einheiten zu zerlegen, die in ihrer Individualität zu konkreten und verbindlichen Lokalisationen werden, die uns dabei dienlich sind, unseren Alltag zu strukturieren.

*Warum ist Landschaft schön?* zielt folglich auf zwei verschiedene Kontexte ab. Um dies unterscheiden zu können, sollte man die Frage vielleicht entsprechend umformulieren. Erstens: Wodurch ist Landschaft schön? Zweitens: Wofür ist Landschaft schön? Das eine ermittelt die Ursache, das andere die Wirkung.

Welche Richtung hat nun der Spaziergangswissenschaftler Burckhardt seinerzeit verfolgt? Zuerst einmal konstatierte er Landschaft als einen »Trick unserer Wahrnehmung, der es ermöglicht, heterogene Dinge zu einem Bilde zusammenzufassen und andere auszuschließen.«<sup>1</sup> Er charakterisierte Landschaft als einen Prozess der

Abstraktion, der im Moment der subjektiven Wahrnehmungen gegenüber unserer Außenwelt entsteht, die dann in Übereinstimmung mit bereits vorhandenen Erwartungshaltungen gebracht werden: »Manche Einzelheiten müssen wir dabei unterschlagen, wir berichten nicht, dass [...] die Dorfkirche unter einem Baugerüst verborgen ist und dass sich neben dem Dorf jetzt das Lagergebäude einer Kühlschranksfabrik befindet.«<sup>1</sup> Das bedeutet, wir nehmen Gegebenheiten selektiv in der Realität wahr und versuchen synchron dazu vorhandene Vorstellungen mit ihnen in Einklang zu bringen. Diese Vorstellungen können durch bereits erfolgte Aufenthalte an diesen Orten bedingt sein, durch Charakteristika, die man als Klischees irgendwo in der Öffentlichkeit übernommen hat, oder aber durch die Beschreibungen und Erzählungen anderer sich zu eigen gemacht hat. Der entscheidende Punkt dabei ist, dass man auf der Basis eines solchen Abstraktionsprozesses das Phänomen Landschaft als eine Akkumulation bildlicher Qualitäten in uns beschreiben kann. Die unbezifferbare Anzahl von Eindrücken und Empfindungen aus der unmittelbaren Umgebung verdichten sich in unserer Wahrnehmung zu einem Bild und dieses Bild muss sich mit den vorhandenen Vorstellungen zu einem Gesamtbild in Übereinstimmung bringen lassen. Grundsätzlich beruhen diese Vorstellungen jedoch auf einem Wahrnehmungsschematismus, der vererbten und übernommenen Idealen entspricht und Landschaft als potentiellen Gegenstand der Wahrnehmung überhaupt erst ermöglicht. »Wir haben Landschaftsbilder gemalt und gemerkt, wie die Information ›Landschaft‹ von der Komposition und dem Aufbau des Bildes gestützt wird. Wenn wir im Vordergrund ein Tal malten und im Hintergrund den Berghorizont sich vom Himmel abheben ließen, so war es kaum möglich, dass das Bild nicht eine Landschaft ergab. [...] ›Nicht-Landschaften‹ konnten überhaupt nur gemalt werden, indem entweder der konventionelle Bildaufbau oder die Rahmung verhindert wurden. Landschaft also scheint bildnerisch ein Konstrukt zu sein, das aus konventionellen Bildaufbauten besteht. Zu unserem Erstaunen glückte uns bei diesen Experimenten eines nicht: die Herstellung oder die Darstellung hässlicher Landschaften.«<sup>2</sup>

1 · ebd. S. 84

2 · ebd. S. 41



Was Burckhardt in erster Linie über seine malerische Tätigkeit aussagen konnte, lässt sich auch auf die Wahrnehmung von Landschaft im Allgemeinen übertragen. Dies wird dann deutlich, wenn man die eingangs gestellte Frage fortführt und sich auf das enthaltene Attribut konzentriert. Landschaft ist *schön*, »wenn sie die von Vergil geforderte Möblierung aufweist, wenn sie wie von Claude le Lorrain heroisiert ist und von Gilpin auf Erhabenheit hin ausgesucht wurde.«<sup>1</sup> Das besagt, Landschaft erhält das Prädikat *schön*, wenn in ihr überlieferte und bekannte Motive aus literarischen wie bildnerischen Ausführungen wiederzufinden sind, die als ›schön‹ kodifiziert sind. Die Sentimentalität ereilt uns in dem Moment, wo sich die Wahrnehmung unserer Außenwelt mit verinnerlichten Idealen in Deckungsgleichheit bringt. Im Wesentlichen sind es dabei zwei Idealtypen von Landschaften, die sich als Konstanten durch die Geschichte der Landschaftsmalerei erkennen lassen: es ist die ewige Wiederkehr des friedvoll sich anbietenden, harmonisch zusammengefügt und lieblich erscheinenden Ortes zum einen oder im völligen Kontrast dazu, die spürbar unbändige Kraft der ›freien‹ Natur zum anderen. Unzählige Male hat man diese Motive gesehen, darüber gelesen oder von ihnen gehört und jedes Mal sind sie ein wenig variiert doch vom Wesen her stets gleich, mit dem Ergebnis: »Für den auf der Autobahn sich durch die Toskana fortbewegenden Urlauber etwa ist der zersiedelte, von Industriebauten gesäumte Landstrich nicht wirklich die toskanische Landschaft. Sie wird dies erst, wenn sich abseits von den Hauptverkehrsstraßen silbergraue Olivenbäume abwechselnd mit Wein über die Hügel ausbreiten und schlank hochragende, in Ketten gereihte Zypressen den Verlauf eines Weges anzeigen oder zu einem malerischen Bauerngut führen, wenn also das Vorbild aus dem Reiseführer und die Realität zur Deckung gebracht sind.«<sup>2</sup>

Man könnte folglich so weit gehen und sagen, dass Landschaft schön ist, weil die Wahrnehmung der Gegenwart von der Vergangenheit determiniert wird. Wir haben bestimmte Erwartungen gegenüber der Landschaft. Im Sinne von vorhandenen Vorstellungen sind sie

1 · ebd. S. 120

2 · Aigner, S. 39

das Ergebnis selbst gewonnener und/oder übernommener Erfahrungen. Die Erwartungen sind unsere Historie, die individuelle genau wie die gesellschaftlich vermittelte und um in der Etymologie des Wortes zu verbleiben: Sie sind unser Wissen<sup>1</sup>. Dieses Wissen speichern wir in Form von Bildern – auf Leinwänden, auf Papier, auf Zelluloid oder anderen Datenträgern. Vor allem aber verwahren wir es in uns, bewusst oder unbewusst ist es da.

Konsequenterweise könnte man nun zu der Annahme kommen, dass wir alle unfreiwillig und recht ambitioniert Radiästhesie betreiben. Beim Erkunden des *Wodurch* stehen wir plötzlich alle als Wünschelrutengänger da, deren Instrumente ausschlagen, sobald bestimmte Voraussetzungen erfüllt sind. Unsere Instrumente sind demnach die Bilder, die uns helfen den Gegenstand Landschaft ausfindig zu machen.

Aber *Wofür* ist Landschaft nun schön? Welchen Sinn hat schöne Landschaft oder zumindest das, was wir als günstigten Moment der augenscheinlichen Deckungsgleichheit zwischen Idealem und Tatsächlichem beschreiben? Ist allein diese potentielle Identität das ausschlaggebende Moment dafür, das entsprechende Prädikat zu verleihen? Und wieso brauchen wir das eigentlich? – oder brauchen wir es eher nicht mehr, da gegenwärtige Diskurse in Wissenschaft und Kunst vielmehr ein Verschwinden der Landschaft andeuten. Stimmt man jenen Argumenten zu, muss man doch auch sagen: »Vor lauter Bildern sieht man kein Bild mehr, vor lauter Sichtbarem kann nichts mehr sichtbar werden, vor lauter Realität entzieht sich die Realität.«<sup>2</sup> Das würde aber bedeuten, wir haben schlicht und ergreifend zu viele Bilder von der Landschaft, zu viele Ideen und Vorstellungen davon, was sie ist oder sein soll. Wir haben sie inzwischen umzingelt und kommen von allen Seiten, von oben und unten. Sie wird gemalt, gezeichnet und vor allem fotografiert. Neben Dürers Aquarellen stehen die ambitionierten Arbeiten des Volkshoch-

1 · **Historie** zu griech. *hístōr* (στωρ) 'wissend, kundig; Wissender, Kundiger aus: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (fortan abgekürzt **DWDS**) einzusehen unter [www.dwds.de](http://www.dwds.de)

2 · Stenger, Georg: Generativität des Sichtbaren. Phänomenologie und Kunst, in Hg. Bernet, Rudolf, Kapust, Antje: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, Wilhelm Fink Verlag, München, 2009, S. 180



schulkurses ›Landschaft und Fotografie‹, Gursky neben Monet und die Touristenfotos vom Kilimandscharo neben Ludwig Richter. Die Aneinanderreihung könnte beliebig erweitert und vor allem variiert werden. Alles dies erscheint unter der Überschrift ›Landschaft‹ und der wesentliche Punkt besteht darin, dass alle diese Darstellungsformen Bruchstücke unseres visuellen Gedächtnisses ausmachen und zusammen mit unseren derzeitigen Sehgewohnheiten und unseren zeitspezifischen Wahrnehmungsmodalitäten den Gegenstand Landschaft bedingen. Schöne Landschaft als realen Gegenstand dürfte es demnach nicht mehr geben, weil wir sie gar nicht mehr sehen können. Unter Gesichtspunkten der Passivität, weil im gegenwärtigen Alltag, das heißt von der stilisierten Darstellung auf der Eierpackung bis hin zur Waschmittelreklame an der Bushaltestelle, ein Überdruß unausweichlich ist und im Gestus des Aktiven, weil wir durch das Übermaß der Darstellungen den korrespondierenden Gegenstand nicht mehr ausfindig machen können.

Aber ist das so? Ist Landschaft schön, weil man den Gegenstand auf seine Bildlichkeit, auf seine visuellen Qualitäten reduzieren kann? Ist Landschaft gleich Bild? Ein flüchtiger Blick in die Geschichte des Begriffs weist eindeutig darauf hin, dass es sich an erster Stelle um einen Terminus technicus der Malerei handelt, der sich im Verlauf unserer Kulturgeschichte als Ausdruck für den Inhalt einer spezifischen Wahrnehmung gegenüber der Umwelt durchzusetzen beginnt. Am Anfang steht demnach das Bild und am Ende der spezifische Blick in eine ebenso charakteristische Umwelt. Das Bemerkenswerte besteht eindeutig darin, dass die geschichtliche Entwicklung des Begriffs Landschaft die Umkehrung dieses Satzes aus der Perspektive unserer Gegenwart heraus sowohl implementiert als auch legitimiert. Im Gegensatz dazu ist es keinem anderen Sujet der Malerei gelungen die seitliche Begrenzung der Leinwand zu durchstoßen. Alle weiteren Gattungsbegriffe sind in ihrer eindeutigen Bestimmung verblieben. Die Landschaft nicht. Wenn ich in Gesellschaft verlaute lassen, dass die Gegenstände auf dem Tisch ein interessantes Stilleben erzeugen, kann dies akzeptabel sein, insofern ich damit artikulieren mag, dass ich ein fantasievoller Mensch

bin. Meinem Gegenüber aber mitzuteilen, dass er/sie ein gelungenes Portrait darstellt, dürfte so einiges an Widerstand hervorrufen. Die Landschaft protestiert jedoch nicht und so können wir völlig unbekümmert sagen: Landschaft vor Augen und Landschaft im Gepäck. Die Besonderheit der Landschaft erwächst ihrer Ambivalenz. Landschaft ist paradoxerweise ein und derselbe Begriff für die Wahrnehmung eines real-erfahrbaren Außenraums und für ein Bild mit entsprechendem Inhalt. Aus logischer Konsequenz müssten wir demnach widerspruchsfrei davon ausgehen können: Darstellung gleich Landschaft und Landschaft gleich Wirklichkeit:  $A = B = C$ .

Außer der absoluten Identität kann man dieser Aussage aber nichts entnehmen, geschweige denn etwas über die einzelnen Faktoren in Erfahrung bringen. So bleibt einem an dieser Stelle eigentlich nichts weiter übrig als zu resignieren oder aber zu protestieren. Entweder man stimmt dem zu und sagt ›es ist ohnehin alles gleich‹ oder man erkundigt sich eingehender und artikuliert damit den leisen Zweifel, ob es sich am Ende nicht doch nur um ein großes **Missverständnis** handeln könnte.

Wenn wir in der Gegenwart vom Verschwinden der Landschaft sprechen können, sollte man für die Besorgten zur Beruhigung vielleicht dazu sagen: Bedauerlich, aber nicht weiter schlimm, denn es gab sehr lange Zeiträume, in denen der Mensch auch ohne sie auskam. Einige Stimmen behaupten, die Landschaft wurde entdeckt<sup>1</sup>, andere wiederum sagen, man musste sie erst erfinden<sup>2</sup>. Letztlich läuft es darauf hinaus, dass man abermals wählen kann; zwischen ›Wir haben sie vorher ganz einfach nicht bemerkt‹ oder ›Wir haben uns unser eigenes Phänomen geschaffen‹. Ersteres zeugt von einer mangelnden Sensibilität, letzteres von einer fehlenden Befähigung. Es ist ein wenig wie das Dilemma mit dem Huhn und dem Ei, denn die Sensibilität kann man schärfen. Die Befähigung für das Ausüben einer bestimmten Kulturtechnik muss indes herausgebildet werden. Grundsätzlich gilt aber: Erst wenn ich etwas wahrnehme, kann ich es artikulieren und umgekehrt kann der Verweis eines Anderen den vorhandenen Gegenstand meinen Sinnen zugänglich machen.

Aber was war nun zuerst da, die Wahrnehmung oder der erfolgte Verweis; das Auffinden eines darstellungswürdigen Motivs oder das Wiederfinden eines vorhandenen Bildes? Zitat mit einem Zitat: »Jene weit verbreitete Meinung, nach der sich die Darstellung von Landschaft einer besonderen Naturverbundenheit verdanke, ist vom Kunsthistoriker Ernst Gombrich in seinen Studien zur Kunst der Renaissance mit dem Argument zerstreut worden, dass die ästhetische Zuwendung zur Außenwelt erst mit der Etablierung der Landschaft als eigene Bildgattung einhergegangen ist. „Während es im Allgemeinen üblich ist, die ›Entdeckung der Welt‹ als die Motivation der Landschaftsmalerei anzusehen, sind wir doch beinahe versucht, die Formel umzudrehen und die Behauptung aufzustellen, dass die Landschaftsmalerei früher da war als unser ›Gefühl für Landschaft‹.“

1 · z.B. Hg. Staatsgalerie Stuttgart (Wiemann, Elsbeth): **Die Entdeckung der Landschaft.** Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, DuMont Literatur- und Kunstverlag, Köln, 2005

2 · z.B. Büttner, Nils: **Die Erfindung der Landschaft.** Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000

Dass es Landschaft als ästhetischen Gegenstand jedoch nicht erst seit ihrer Emanzipation als eigenständige Bildgattung im 17. und 18. Jahrhundert gibt, belegen Kommentare aus der Antike.«<sup>1</sup>

Wie auch immer dieser Disput beizulegen ist, einigen wir uns im Interesse der hier stattfindenden Auseinandersetzung zuerst einmal auf die Tatsache: Landschaft war nicht immer gegeben. Sie kann nicht als ein Apriori betrachtet werden, sondern hat ihre kultur-anthropologische Relevanz erst im Laufe Zeit entwickelt. Ohne der Auseinandersetzung beizutreten, an welcher Stelle nun genau der Nullpunkt anzusetzen ist, charakterisiert sich der Begriff Landschaft als ein Entwicklungs- und Transformationsprozess, der sich bis in die Gegenwart hinein fortsetzt. Innerhalb dieser Entwicklung kann man verschiedene Markierungen ausmachen, die referenziell für einen spezifischen Zeitgeist stehen und im Vergleich zu den voranstehenden und nachfolgenden Positionen eine gewisse Autonomie beanspruchen können. Dies betrifft sowohl den Inhalt des Begriffs Landschaft, der einen realen Außenraum bezeichnet, als auch den, der sich auf die Darstellung bezieht. Folgt man dem Ansatz und versteht Landschaft im Allgemeinen als paradigmatisch<sup>2</sup>, ist es gerade die Wechselwirkung zwischen Anschauung und Darstellung, die Landschaft zu einem beweglichen und transformativen *Etwas* macht. Die Gefahr des Missverstehens besteht lediglich darin, dass man diesen fortschreitenden Prozess mit der eigenen, gegenwärtigen Perspektive zu überlagern beginnt. Diese Aussage ist selbstredend verallgemeinerbar für alle historischen Betrachtungen, verschärft sich jedoch in unserem Fall durch den Umstand, dass, wenn man über Landschaft sprechen will, man letzten Endes auch immer über Wahrnehmungen reden muss.

Das bedeutet für alle historischen Markierungen, in denen sich ein Paradigmenwechsel durch die veränderte Auffassung gegenüber Landschaft andeutet, dass gleichzeitig auch immer eine Veränderung der Wahrnehmungen vorausgesetzt werden muss. Inwieweit es aus unserem eigenen Zeitgeist heraus gelingen kann, diese jeweilige Wahr-

1 · Aigner, S. 42

2 · diesem Aspekt folgt u.a. die Konzeption der Wanderausstellung *Weltsichten – Landschaften seit dem 17. Jh.*, Hg. Silke von Berswordt-Wallrabe u. Volker Rattemeyer, VG Bild-Kunst, Bonn, 2010

nehmung zu rekonstruieren, bleibt dabei nicht ohne Bedenken. Will man aber Antworten auf die noch ausstehende Frage geben *Wofür ist Landschaft schön?*, kommt man nicht umhin, es wenigstens zu versuchen.

Unternehmen wir also an dieser Stelle einen kleinen, historischen Ausflug in die Begriffslandschaft des Begriffs Landschaft. Halten wir uns dabei am besten auf den bestehenden und erkundeten Pfaden und versuchen trotz Neugierde waghalsige Kletterpartien zu unterlassen. Den allseits beliebten Aussichtspunkt wird es allerdings nicht geben. Der allumfassende Überblick über das Thema Landschaft ist ein unmögliches Unterfangen. Zu groß und verschlungen ist die Zahl an verführerischen Abzweigen und Nebenschauplätzen.

## VI. Priorität und Substanz

Vielleicht ist es schicksalhaft oder weniger pathetisch formuliert programmatisch, aber für viele Theoretiker beginnt das Thema Landschaft mit einem Scheitern:

1336 bringt Francesco Petrarca etwas anderes von seiner Besteigung des Mont Ventoux mit, als er sich erhofft hatte. In einem Brief, adressiert an seinen Beichtvater, den Bischof von Monopoli, erfahren wir davon, dass er sich »allein vom Drang beseelt, diesen außergewöhnlich hohen Ort zu sehen«<sup>1</sup> auf den Weg zum Gipfel machen wollte. Viele Jahre hatte er den Plan zu dieser Bergwanderung mit sich herumgetragen, mit dem Ergebnis, dass er mit einem Gefühl des Scheiterns wieder hinabsteigen wird. Nicht weil er den höchsten Punkt nicht erreichen konnte, sondern weil er beladen mit einem Bündel voller Sünden den Rückweg antreten wird.

Petrarca war bewußt, dass er aus der moralphilosophischen Perspektive seiner Zeit, aus seinem Weltbild heraus sündigte, denn sein Unterfangen war mehr oder weniger zweckfrei und auf keinen praktischen Nutzen hin ausgerichtet. Er wollte am Berg weder säen noch ernten, nicht roden oder vergleichbare Kultivierungsleistungen vollbringen. In diesem Sinne war er schuldig der *acedia*, der Träg- und Faulheit. Seine Motivation zur Besteigung des Berges bestand darüber hinaus einzig und allein aus Neugierde, aus *curiositas* und in diesem Zusammenhang wird sein Hauptanklagepunkt ersichtlich, denn während er »dies eins ums andere bestaunte und bald am irdischen Geschmack fand«<sup>2</sup>, machte er sich zum *idolatre*, zum Götzendiener.

Der Inhalt seiner Lektüre der Bekenntnisse des Augustinus<sup>3</sup> hoch oben auf dem Gipfel des Berges, entsprach dem gleichen mittelal-

1 · Steinmann, Kurt (Hg.): Francesco Petrarca - Die Besteigung des Mont Ventoux, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1995, vgl. S. 5

2 · ebd. S. 23

3 · »Und es gehen die Menschen hin, zu bewundern die Höhen der Berge und die gewaltigen Fluten des Meeres und das Fließen der breitesten Ströme und des Ozeans Umlauf und die Kreisbahnen der Gestirne – und verlassen dabei sich selbst.« ebd. S. 25

terlichen Dogma, welches vorgab: »Genießen, *frui*, darf der Mensch nur Gott. Alles andere darf nur gebraucht werden, *uti*. Eine Sünde ist es, etwas zu genießen, das nur gebraucht werden darf. Genießen, *frui*, bedeutet, etwas um seiner selbst Willen lieben. Solche Liebe steht nur Gott zu, der als einziger seinen Zweck in sich selbst hat. Lieben wir einen Menschen, einen Sinnenreiz, eine Erkenntnis um seiner oder ihrer selbst Willen, so ist das verkehrte Liebe, abgöttische Liebe; im genauen Wortsinn: Idolatrie«<sup>1</sup>. Worin der Sinn und Zweck alles Weltlichen lag, wusste allein sein Schöpfer; er hatte es geschaffen und dessen Weg vorherbestimmt.

Damit wird die Priorität und das vorhandene Wertgefüge ersichtlich, das Petrarca als Repräsentant für einen spezifischen Zeitgeist mit seinem Brief bezeugt – Gott als oberste und einzig gültige Instanz. Alles Irdische war demgegenüber minderwertig und in nichts zu bewundern, ausgenommen der menschlichen Seele, denn sie entsprach der göttlichen Substanz<sup>2</sup>.

Was aber erfährt man in Petrarcas Brief über Landschaft? Genau genommen so gut wie nichts. Auf dem Gipfel stehend und freie Rundumsicht habend, benennt er einzelne, solitäre Fragmente. Er sieht unter sich die Wolken, Richtung Nordosten die eisstarrenden und schneebedeckten Gipfel der Alpen<sup>3</sup> und Richtung Süden das Mittelmeer, bzw. dessen Ausläufer in der Bucht von Marseille<sup>4</sup>. Zu dieser nüchternen Auflistung kommt der Zusatz, dass ein unbekannter Hauch der Luft ihn umgab. Mehr ist es nicht. Für einen kurzen Augenblick versetzt ihn seine Wahrnehmung gegenüber der äußeren Welt ins Staunen, bevor ihm dies augenblicklich und mit Nachdruck als Verfehlung in sein Bewusstsein tritt. Vom Begriff Landschaft macht Petrarca jedoch nicht Gebrauch. Er existiert schlicht und ergreifend nicht in seiner Sprache. Selbst die aus heutiger Sicht in der Semantik verbleibenden lateinischen Begriffe *toparchia* (Bezirk) und *regio* (Region) fallen kein einziges Mal in seinem Bericht. Und sie

1 · Groh, Ruth und Dieter: Die Außenwelt der Innenwelt - Zur Kulturgeschichte der Natur, Band 2, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M., 1996, S. 32

2 · vgl. Petrarca, S. 25

3 · ebd. S. 17

4 · ebd. S. 23



interessieren ihn auch überhaupt nicht, es ist nicht sein Thema. In seinem Brief schildert er andeutungsweise seinen inneren Zwiespalt zwischen dem Theorem seiner gelebten und vertrauenden Religiosität auf der einen Seite und dem aufkeimenden Zugeständnis irdischer Existenz auf der anderen. Sein Thema sind Vergewisserung und Zweifel, aber nicht Landschaft. Es ist in keiner Weise der passende Begriff für die Erfahrung Petrarcas – vor allem, wenn man bedenkt, was seine Zeitgenossen nördlich der Alpen damit überhaupt zum Ausdruck brachten.

Um den Bedeutungsinhalt der althochdeutschen *Lantschaft* verstehen zu können, muss man sich vor Augen führen, was mit den einzelnen Wortteilen zur Sprache kam:

Der Begriff *Lant* war im hochmittelalterlichen Sinne die Bezeichnung für einen Prozess der Aneignung oder anders formuliert, für das Ausüben einer kultivierenden Tätigkeit. *Lant* war nicht einfach gegeben und stand vor allem nicht frei zur Verfügung. Vielmehr musste der Mensch im Schweiß seines Angesichts<sup>1</sup> versuchen es sich durch harte Arbeit zu erschließen. Im Gegensatz zum heutigen Sprachgebrauch war Land in seiner ursprünglichen Bedeutung determiniert durch das *Unland*, so wie wir heute noch von Unkraut oder Unwetter sprechen. Land musste dem Boden abgerungen werden. Zu vollbringende Arbeit war die Voraussetzung für die Entstehung von Land. Es musste dem Unland förmlich entrissen werden, durch Rodung, Trockenlegung usw. Land stand dort zur Verfügung, wo Wildnis von *terra inculta* zu *terra culta* umgearbeitet werden konnte.

Das Ergebnis dieses *Landgewinns* hatte folglich ein charakteristisches Erscheinungsbild und insofern Land nicht nur bestellt, sondern auch besiedelt wurde, war es automatisch der Träger einer jeweiligen sozialpolitischen Ordnung, das heißt, die Beschaffenheit (ahd. *schaft*) hatte je nach Topografie und geografischer Lage eine spezifische Ausprägung und diejenigen, die es geschaffen hatten, bewohnten es mit ihren eigentümlichen Sitten und Bräuchen – im modernen Sinne, mit einer bestimmten Ethnologie. Sowohl die äussere Umgebung als auch die innere gesellschaftliche Struktur wurden im mittelalterlichen Weltbild jedoch einheitlich als das »schlicht

1 · vgl. die Bibel /1. Mose/ Kapitel 3



Hervorgebrachte, aus sich selbst Entstandene«<sup>1</sup> betrachtet und unterstanden somit einem teleologischen Prinzip, dessen entscheidendes Moment mit dem ›Nullpunkt‹ besiegelt war. Umwelt und Mensch waren geboren und durch diese Geburt vorherbestimmt. Beides war Natur<sup>2</sup> und so konnte man sagen: »Boden, Recht und Sitte durchdringen einander so im Begriff des Landes zu einer untrennbaren Einheit, die vermittelt und gebildet wird durch die Arbeit und das soziale und politische Leben der Menschen.«<sup>3</sup>

Betrachtete der mitteleuropäisch mittelalterliche Mensch demzufolge *Lantschaft*, blickte er eigentlich durch die feudalistisch strukturierte Gesellschaftshierarchie hindurch, hinauf zu Gott. Wenn man aus diesem Zusammenhang heraus von einem Blick auf und über die Landschaft sprechen möchte, so erweist sich dieser alles andere als weiträumig und übersichtlich. Der mittelalterliche Landschaftsbegriff entbehrt jeglicher Tätigkeit des Überblickens, sondern ist im Gegenteil dazu als positionsweisend und identitätsgebend<sup>4</sup> zu verstehen. Anders formuliert: Die ursprüngliche Bedeutung der ›Lantschaft‹ ist nicht das Panorama vegetativer, topografischer und zivilisatorischer Bestandteile, dessen ein ästhetisch motivierter Betrachter ansichtig wird, sondern ist in erster Linie der Verweis und die Vergewisserung der eigenen Stellung in einer bestehenden Ordnung. Landschaft war ursprünglich ein ethischer Begriff, der den Blick nach innen richten ließ und nicht nach außen.

Dass dies durchaus gerechtfertigt war und nachvollziehbar ist, wird verständlich, wenn man daran erinnert, wo der mittelalterliche Mensch sich eigentlich befand. Urahn Adam hatte ja nun leider gesündigt, woraufhin seine Nachfahren im irdischen Jammertal zu verweilen hatten, um sich zu beweisen und um das anstehende *Ab-*

1 · Eberle, Matthias: Individuum und Landschaft - Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Anabas-Verlag, Giessen, 1980, S. 41

2 · »Natur war für das Mittelalter die von Gott gesetzte Verfassung des Menschenwesens innerhalb der Schöpfung. Natur und Wesen eines Menschen waren demnach durch Geburt und Tradition festgelegt. Ein Bauer hatte eine andere Natur als der Grundherr und daher einen anderen Platz im Gefüge der ganzen Gesellschaft.« ebd. S. 18

3 · ebd. S. 16

4 · »Indem man sich dieser Ordnung fügt, die einer Natur entspricht, die Gott geschaffen hat, hat man Sinn und Zweck seines Daseins erkannt und wird ihn auch erreichen.« ebd. S. 18

*iturium*<sup>1</sup> wohlbehalten zu überstehen. Dem mittelalterlichen, geozentrischen Weltbild war auch immanent, dass die Erde gegenüber den himmlischen Sphären den tieferen und minderwertigeren Ort ausmachte. Wer noch tiefer geriet, fand sich in der Hölle wieder. Ob nun über die Himmelsleiter oder den Läuterungsberg, der Weg nach oben war lang und um so länger, je strauchelnder der Pfad der Tugend beschritten wurde. Das irdische Dasein war die konsequente Strafe für den Sündenfall und vom Wesen her »ein erschreckentliche wüstung, ein laymicher see, ein land voller dornen, ein rawhes tale, ein spitziger berg [...] ein krawtige wissen voller schlangen, ein plüender garte on frucht«<sup>2</sup>. Zu dieser misslichen Lage tratt zusätzlich die Tatsache, dass sich das *imago dei* an diesem schrecklichen Ort allein befand: »Während bei aller Unterschiedlichkeit der Philosophenschulen den Griechen Götter, Natur und Menschen als Teile eines organischen Ganzen, eines göttlichen Planes erschienen, ist nach christlicher Auffassung die Welt der natürlichen Dinge als geschaffene selber nichts Göttliches. Sie wird ausdrücklich dem Lieblingsgeschöpf Gottes, dem Menschen zur Verfügung gestellt, als Objekt seiner Nutzung unterworfen: »Machet euch die Erde untertan!«<sup>3</sup>. Dort oben war der intelligible und unermessliche Bereich des Schöpfers, hier unten waren wir, an einem *locus terribilis*, in einer Welt von der man wusste, »alle natürlichen Dinge hätten Zeichen- oder Verweisungscharakter«<sup>4</sup>. Die Schwierigkeit bestand lediglich darin, dass die gesamte materielle (Um)Welt mit ihren einzelnen Bestandteilen, einschließlich der eigenen Leiblichkeit, an die Sinne gebunden war und Platons Argumenten im siebten Buch der *Politeia* stattgebend, herrschte allgemein Einigkeit darüber, dass man dem Sinnfälligen grundsätzlich nicht trauen konnte. Wie also

1 · »Gleichwohl musst du, wenn du viel in die Irre gegangen bist, entweder unter der Last der unselig aufgeschobenen Strapaze zum Gipfel des ewigen Lebens selber emporsteigen oder in den Talkesseln deiner Sünden schlaff niedersinken; und wenn dich dort – schon es auszusprechen, jagt mir Schauer ein – Finsternis und Schatten des Todes finden, so musst du die ewige Nacht unter unaufhörlichen Qualen verbringen.« Petrarca, S. 15

2 · Albrecht von Eyb zitiert in Schubert, Ernst: Alltag im Mittelalter - Natürliches Lebensumfeld und menschliches Miteinander, Primus-Verlag, Darmstadt, 2002, S. 135

3 · Groh, Ruth und Dieter: Weltbild und Naturaneignung - Zur Kulturgeschichte der Natur, Band 1, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M., 1991, S. 14

4 · Groh, Ruth und Dieter: Die Außenwelt der Innenwelt - Zur Kulturgeschichte der Natur, Band 2, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M., 1996, S. 34

die Zeichen richtig deuten, wie die Offenbarung richtig lesen? Das passende Glossar dazu ergab das Studium der heiligen Schrift. Das bedeutet, die Wahrheit stand geschrieben: ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος – am Anfang war das Wort.

Damit ist Petrarcas Reaktion klar. Er musste sagen, »dass nichts bewundernswert ist außer der Seele«.<sup>1</sup> Sie allein war göttliche Substanz. Darin bestand seine Bredouille. Einfach die Picknickdecke auszubreiten, die Beine baumeln zu lassen und Genuss oder gar Erfüllung beim Anblick der Landschaft zu finden, war für ihn unmöglich. Es gab für ihn in der äußeren Welt schlicht und ergreifend nichts, was des Betrachtens wert war. Mehr noch, der Akt des Betrachtens selbst war unsinnig und führte zu nichts. Es gab da draußen nichts zu holen, nichts, was ihn im Sinne seiner religiösen Wertsetzung dem Ziel näherbrachte, Gott zu erkennen. Somit erklärt es sich auch, warum Petrarca selbst mit hoher Wahrscheinlichkeit nie auf dem Mont Ventoux gewesen ist.<sup>2</sup> Sein Bericht mit dem prosaischen Titel ›Familiarium rerum libri IV I‹ (vertrauenswürdige Angelegenheiten, Buch 4, 1) ist selbst nur ein äußeres Zeichen, dessen Gehalt, mehr einem symbolischen Charakter gleichkommt und nicht vordergründig als Dokument zu verstehen ist.

Gut fünf Jahrhunderte wird es dauern, bis sich der *Wanderer über dem Nebelmeer* (Beispiel 17, siehe S. 109) an seinem Aussichtspunkt staffieren kann, ohne moralischen Implikationen zu verfallen. Versteht man den Verlauf der gesamten Neuzeit grundsätzlich als einen kontinuierlichen Prozess der Verschiebung des Wertgefüges, spricht man gleichzeitig von dem fortwährenden Bruch mit der vorherrschenden Auffassung davon, wie das menschliche Dasein zu verstehen und vor allem zu verorten ist. Es ist unmöglich, alle paradigmatischen Irritationen an dieser Stelle im einzelnen abzuhandeln, einige sind indes unumgänglich für die weitere Entwicklung des Themas Landschaft und gleichzeitig unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis gegenüber unserer gegenwärtigen Situation.

1 · Petrarca, S. 25

2 · vgl. dazu: Der Mont-Ventoux-Brief als Fiktion und literarische Konstruktion, in Groh, Ruth und Dieter, Band 2, S. 21 ff.

## VII. Standpunkt und Perspektive

Um die Neuzeit auf die Bühne bringen zu können, muss an erster Stelle die entsprechende Kulisse entrollt werden. Konzentriert man sich auf den mittel- und westeuropäischen Kulturraum, in dem maßgeblich die Etablierung und Verfeinerung eines veränderten Landschaftsbegriffs zu lokalisieren ist, muss man in Betracht ziehen, dass sich mit dem Ausklang des Mittelalters buchstäblich renovierte menschliche Lebensumfelder entwickelt hatten. So paradox es sich möglicherweise anhören mag, aber dazu gehört auch die Tatsache, dass plötzlich der Wald da war. Vorher hatte man ihn, wie das alte Sprichwort besagt, vor lauter Bäumen gar nicht sehen können: »So starrend die Urwälder im frühen Mittelalter gewesen sind – einen Wald gab es vor dem 12. Jh. eigentlich gar nicht. Es gab eine Begegnung von Menschen mit Busch und Bäumen [...] es gab das ›Unland‹ als Herausforderung, aber es gab keinen eigenständigen Wald im Sinne einer erfahrbaren Landschaftsgestalt«<sup>1</sup>. Der Wald als Gegenstand der Wahrnehmung entstand in dem Moment, wo sein Ausmaß ersichtlich wurde, folglich ab dem Augenblick, wo sich die Verhältnisse umkehrten und der Mensch ihn förmlich um- und nicht mehr nur besiedelt hatte. Im Zuge dessen »wurde über die frühmittelalterlichen Siedlunginseln ein Verbindungsnetz der Straßen und Wege gespannt [und die] Menschen lernten über den engen Kreis ihrer angestammten Siedlungen hinaus in überlokalen Beziehungen zu denken«<sup>2</sup>. Markierungen dieses Denkens waren auch jene territorialen Gegebenheiten, die wir in unserer Gegenwart als die Ausdifferenzierung der Faktoren des landschaftlichen Erscheinungsbildes benennen. Neben den topografischen und klimatischen Besonderheiten werden in zunehmenden Maße jene landschaftsprägenden

1 · Schubert, Ernst: Alltag im Mittelalter - Natürliches Lebensumfeld und menschliches Miteinander, Primus-Verlag, Darmstadt, 2002, S. 40

siehe auch: »Bis in das 11. Jh. hinein bleibt das Waldkleid der Erde weitgehend sich selbst überlassen, bevor es dann – mit Höhepunkten im 12. Jh. – auf die Bedürfnisse des Menschen hin zugeschnitten und vor allem im 14. und 15. Jh. aufgetragen wird. Also Hinnahme der Verhältnisse im frühen Mittelalter, extensive Rodung im Hochmittelalter, intensive Nutzung im Spätmittelalter.« ebd. S. 36

2 · ebd. S. 46

Strukturen ersichtlich, die bis heute in dieser Form wiederzufinden sind – die jeweiligen Wälder, Felder, die entsprechenden Dörfer und Städte. (Gemeint ist damit nicht, wo und an welche Stelle sich heute ein Acker oder ein Kiefernschlag befindet, sondern vielmehr die grundständige und regional ausgeprägte, durch natürliche Faktoren bedingte agrarische Wirtschaftsform eines Gebietes.) Zitat: »Als in der Malerei die ersten Bilder mit realen Landschaftsmotiven erscheinen, war diese Landschaft bereits fast vollständig vom Menschen in Besitz genommen, verteilt, genutzt. Fast alle ackerfähigen Böden waren bis an den Rand der großen ›Wildnis‹ im Osten unter den Pflug genommen. In fast 1000 Jahren, beginnend etwa ab 500 n. Chr., hatte es der Mensch geschafft, sich die Natur untertan zu machen, sie so umzuformen, wie sie sich uns durch die Jahrtausende bis heute als Kulturland darbietet.«<sup>1</sup> Und damit soll in erster Linie nichts anderes zum Ausdruck kommen, als dass eine wesentliche Voraussetzung für die Transformation des Landschaftsbegriffs in dem weit fortgeschrittenen Prozess des allgemeinen Urbarmachens zu sehen ist. Landschaft konnte erst ab dem Moment zu einem Phänomen des visuell Wahrnehmbaren werden, in dem man schlicht und ergreifend freie Sicht bekam. Man hatte inzwischen so viel Land gewonnen, dass man in der Umkehrung behaupten kann: »Der Verlust der Wildnis wird langsam den Menschen bewußt. Wildnis, das ist nach der Epoche der Binnenkolonisation nicht mehr Raum der unmittelbaren Herausforderung, ist weder das zu kultivierende ›Unland‹ noch die Bewährungslandschaft des Adels. Die Wildnis gibt es kaum mehr.«<sup>2</sup>

Mit dem fortschreitenden Verdrängen der Wildnis verflüchtigt sich der Begriff Unland, er wird obsolet. Damit zerfällt die ursprüngliche Dichotomie und weicht gleichzeitig der Variante einer neuen Gegensätzlichkeit. Denn parallel zu dieser Entwicklung beginnt sich der urbane Raum als Zentrum und Träger des kulturellen Lebens in zunehmenden Maße vom umliegenden, ländlichen Bereich abzugrenzen. ›Stadtluft macht frei‹ galt nicht nur für den Bauern, der dort versuchte dem Frondienst seines Herren zu entkommen, sondern auch für die Lebens- und Wirtschaftsweise der

1 · Makowski, Henry: Die Natur dem Menschen untertan - Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei, Kindler-Verlag, München, 1983, S. 40

2 · Schubert, S. 125



warenproduzierenden und handeltreibenden Bewohner der Stadt. Für sie bestand die Freiheit zuerst einmal in der zunehmenden Unabhängigkeit von natürlichen und klimatischen Faktoren. Der Bauer auf dem Lande musste auf den Frühling warten, dem Goldschmied in der Stadt war es möglich, Tag und Nacht bei Kerzenschein weiter zu produzieren. Wenn dem Bauern der Flachs auf dem Felde verdorrte, konnte sich der Händler einen anderen Lieferanten suchen: »In der Stadt sind dem Menschen weder seine Tätigkeit, noch die Rohstoffe, noch die Produktivkräfte einfach vorgegeben, ebenso wenig ist dies die Arbeitszeit. Hier muss alles vom Menschen selbst herangeschafft, bewegt, gesetzt werden. Sie selbst, ihr Geschick, ihr Wissen, ihre Disziplin und ihr Kalkül entscheiden über ihr Fortkommen, nicht mehr die Fruchtbarkeit des Bodens oder Gunst und Ungunst der Witterung«<sup>1</sup>.

Der entscheidende Punkt dieser Entwicklung bestand darin, dass in der Stadt plötzlich privates Eigentum und bewegliches Kapital erzeugt wurden. Der Bauer und all seine Habe gehörten zum Inventar seines Herren, der Städter produzierte für sich. Der erzielte Gewinn berechtigte ihn ab einem bestimmten Ausmaß, das Privileg zu erwerben, sich Bürger zu nennen<sup>2</sup>, verbunden mit verbindlichen Rechten und entsprechenden Pflichten. Das bedeutet, neben die Schatzkammer des Fürsten trat plötzlich das Portemonnaie des produzierenden, handeltreibenden Bürgers, der damit winkend seine Autonomie gegenüber den vorherrschenden feudalen Aneignungsweisen<sup>3</sup> behauptete. Diese Entwicklung vollzog sich in sämtlichen Teilen Europas, von Italien bis nach Flandern im Umbruch zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit und brachte letztlich eine Neuverteilung der Privilegien und die Souveränität der Bürger gegenüber der bis dahin herrschenden Gesellschaftsschicht mit sich. In welcher Dimension sich die finanziellen ›Gegenargumente‹

1 · Eberle, S. 44

2 · »Das Recht zur Verleihung des Bürgerrechts lag im bischöflichen Genf [z.B.] bei den Syndikten und ihren Beratern. Die Bürger und der Bischof hatten wenig Einfluss auf den Entscheid. Der neu aufgenommene Bürger hatte seine Waffen für die Verteidigung der Stadt zu stellen und musste sich verpflichten, ihre Gesetze zu achten und, sollte es die Lage der Stadt erfordern, gewisse Steuern zahlen. [...] Die Erlangung des Bürgerrechts war jedem möglich. Die Gebühr bewegte sich im 15. Jh. zwischen 5 und 7 Florins.«

Bürgin, Alfred: Kapitalismus und Calvinismus; Verlag P. G. Keller, Winterthur 1960, S. 98

3 · Eberle, S. 45

bewegten, ist folgender Aussage zu entnehmen: »Für die putzsüchtigen Stadtfrauen mussten die Magistrate eigens Kleiderordnungen erlassen. Die Summe an Schmuck und Kleidung, die für eine Regensburger Stadtfrau amtlich festgelegt war, entsprach dem Wert von 100 Tonnen Roggen«<sup>1</sup>.

Das sogenannte bürgerliche Individuum erscheint auf der Bühne – finanziell selbstständig, entsprechend kalkulierend und eigene gesellschaftliche Konventionen und Normen entwickelnd. Was ursprünglich als Anhängsel der weltlichen und geistlichen Höfe in der Funktion des Dienstleisters und Lieferanten agierte, beginnt eine Eigendynamik hervorzubringen, sich zu emanzipieren und das unmittelbare Lebensumfeld, den städtischen Raum, zu verdichten und zu erweitern.

Einer dieser Stadtbewohner macht sich 1494 von Nürnberg aus auf den Weg nach Italien. 23 Jahre alt, den Meisterbrief in der Tasche und jüngst verheiratet worden, findet er schnell die passenden Argumente dafür die geplante Bildungsreise anzutreten – in Nürnberg wütet mal wieder die Pest, die die Einwohnerzahl um ein Drittel dezimieren wird<sup>2</sup>. Das Ziel der Reise ist Venedig und das Studium der Maler des Quattrocento: Botticelli, Masaccio, Perugino etc. Bei seiner Rückkehr hat Albrecht Dürer eine stattliche Zahl an Aquarellen im Gepäck, die Ansichten seiner Stationen unterwegs wiedergeben: *Brennerstraße im Eisacktal*, *Innsbruck von Norden*, *Ansicht von Trient von Norden*, usw. Es sind alles in allem Skizzen, die nicht für den Verkauf gefertigt wurden<sup>3</sup>, sondern lediglich als Studien zu erachten sind, die zu einem späteren Zeitpunkt Details für die Ausarbeitung der Gemälde oder Stiche liefern sollten<sup>4</sup>. Wenngleich

1 · Makowski, S. 52

2 · »Frisch verliebt scheint Dürer nicht zu sein, denn nach drei Monaten bricht er auf zu seiner ersten Reise nach Italien. Ist es die Pest, die in Nürnberg wütet und ihn vertreibt? Immerhin sterben 9.780 Nürnberger, das ist ein Drittel der damaligen Bewohner. Ist es nach vier Jahren Freiheit in der Ferne die Bevormundung durch seinen Vater, die er nicht mehr ertragen will? Ist es »sein Agnes«, mit der er sich nicht versteht?«

Quelle: <http://www.hr-online.de/website/specials/albrecht-duerer/index.jsp#!sce=nuernberg-2>, eingesehen am 10. 03. 2014)

3 · vgl. Eberle, S. 160

4 · vgl. Abbildungen »Das Weiherhaus« (Beispiel 4, siehe S. 98) und »Die Madonna mit der Meerkatze« (Beispiel 5, siehe S. 99)

diese Aquarelle nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren, der ein oder andere Vertraute Dürers wird wohl die Frage nicht unterlassen haben können: *Was malt der Dürer da eigentlich?* Es waren weder religiöse noch historische Szenerien, sondern Anblicke von Gegenden, wie man sie selbst hätte gewinnen können, die visuellen Aspekte der Landschaft im tradierten Sinne. Das heißt, die einzelne Darstellung zeigte »in erster Linie einen Landstrich (regio, χώρα) oder ein Gebiet, das unter gemeinsamer Jurisdiktion zusammengefasst war (provincia, επαρχία)«<sup>1</sup>. Dass es sich dabei jedoch um einen darstellungswürdigen Gegenstand handeln sollte, war neu – »so neu [...], dass die Sprache dafür noch keinen Namen gefunden hatte«<sup>2</sup>. Also bediente man sich dessen, was man bereits hatte – dies waren Gegenden, Territorien, sichtbares Terrain, es waren Landschaften, unter Konzentration auf den entscheidenden Aspekt, dass man das ursprünglich nur begrifflich Vorhandene, plötzlich auf die visuell wahrnehmbaren Kriterien reduzierte. Man musste lediglich ein wenig abstrahieren.

Mit Dürer den Beginn der Landschaftsmalerei zu markieren, bietet sich deshalb im besonderen Maße an, weil er gleichzeitig der Erste ist, der über die unmittelbare Verbindung der Begriffe *Landschaft* und *Malerei*, im deutschen Sprachraum ein Zeugnis hinterlegt hat. In seinem Tagebuch der niederländischen Reise charakterisiert er seinen dortigen Kollegen Joachim Patinir als einen, »der gut landschaftt mahler«<sup>3</sup>. Das Reisetagebuch ist auf 1521 datiert, also gut dreißig Jahre nach der Entstehung der genannten Aquarelle. Zwangsläufig muss man daher fragen, ob sich die terminologische Verschiebung der Landschaft inzwischen allgemein verselbständigt hatte oder ob nicht auch an dieser Stelle mit Zweifel, wenn nicht gar Verwirrtheit zu rechnen war. Was sollte es denn heißen – Patinir ist ein guter Landschaftsmaler? Stand man zum Beispiel vor der *Rast auf der Flucht nach Ägypten* (Beispiel 3, siehe S. 97), war es doch

1 · Büttner, Nils: Die Erfindung der Landschaft - Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000, vgl. S. 11

2 · ebd. S. 11

3 · Ruppich, Hans (Hg.): Dürer - Schriftlicher Nachlass, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1956, Band I, Eintrag aus dem Tagebuch der Niederländischen Reise vom 5.5.1521, S. 169



eindeutig zu erkennen, um welches sakrale Ereignis es sich handelte, das hier durch die Positionierung im mittleren Bildvordergrund zum wesentlichen Topos der Darstellung erklärt wurde: das Leiden Marias, auf der Flucht vor dem im Hintergrund wütenden Herodes. Auffällig an der Darstellung war jedoch, dass dem sakralen Narrativ eine besondere Kulisse hinzu gefügt war, die den Blick auf eine Gegend, auf ein offenes Terrain freigab. Das heilstheologische Thema im Vordergrund war mehrheitlich in braunen Farbtönen gehalten, alles jenseits der Konturlinie rechts und links des Palastes hingegen in blauen. Durch die deutliche Trennung zwischen Bildvorder- und Hintergrund entstand der Eindruck, man könnte den Vordergrund ähnlich einem Versatzstück nach vorn klappen, um eine uneingeschränkte Sicht in die Ferne zu bekommen. Entsprach dies der besonderen Befähigung Patinirs – ausgezeichnete Hintergründe zustande zu bringen?

Auch an dem Punkt scheiden sich die Geister. Der Disput besteht auf der einen Seite aus denjenigen, die anraten die religiöse Thematik als Vorwand oder Deckmäntelchen<sup>1</sup> zu betrachten, welcher die Darstellung irdischer Phänomene in Form von Landschaft legitimieren sollte. In der Opposition steht hingegen die Anschauung, die die »ungebrochene Religiosität der Darstellung verfiicht und die Figur als geistige Darstellungsmitte rettet, [da] all das, was um diese Mitte angeordnet ist, noch immer seine Daseinsberechtigung einzig aus dem örtlichen oder spirituellen Bezug auf ebendiese Mitte empfängt«<sup>2</sup>. Schließen wir uns dieser Meinung an und machen aus Patinir keinen Feigling, sondern unterstellen ihm aufrichtige Absichten. Denn betrachtet man die Trennung in Vorder- und Hintergrund nicht als widersprüchlich, behält die Darstellung ihre einheitliche Programmatik, welche mit Patinir und seinen Zeitgenossen eine grundlegende und für die Neuzeit fundamentale Neuerung erkennen lässt: die Verlagerung des Intelligiblen in den Bereich des Irdischen oder anders formuliert: die Sichtbarmachung des Göttlichen. Was dies bedeutet, wird ersichtlich, wenn man sich erneut der Mit-

1 · vgl. Zinke, Detlef: Patinirs ›Weltlandschaft‹ - Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, [u.a.]: Lang, Frankfurt a. M., 1977, S. 53

2 · ebd. S. 55

bringsel erinnert, die Dürer auf seiner Italienreise mit nach Hause brachte. Die gefährliche und strapaziöse Querung der Alpen erfolgte ja nicht im Interesse des *Dolce vita*, sondern es war eine selbstfinanzierte Bildungsreise, dass heißt Arbeit und gleichzeitig spekulative Investition. Der hauptsächliche Profit seiner Unternehmung bestand aus der gewonnenen Erfahrung, aus seinem angeeigneten Wissen. Und dieses beinhaltete unter anderem, dass die italienischen Maler ihre Bilder auf der Grundlage einer veränderten und korrigierten Maltechnik erzeugten. Sie stellten ihre Inhalte räumlich, sprich zentralperspektivisch dar.

Damit nähert man sich dem, was an anderer Stelle als paradigmatische Irritation bezeichnet wurde, denn die zentralperspektivische Darstellung war nicht einfach nur eine neuerliche Konvention, eine Abmachung unter Kollegen, die zufällig den Geschmack und die vorhandene Mode traf. Die Einführung der Zentralperspektive hieß in erster Linie eine gänzlich divergierende Auffassung von Raum, sowie ein Überdenken und eine Aufwertung der menschlichen Position. Zentralperspektivisches Darstellen widerspiegelte die Konstitution der äußeren Welt auf der Grundlage sinnlicher Wahrnehmung und deren mathematisch fundierter Rekonstruktion. Ein Jahrhundert nach Petrarca stehen seinen religiös- moralischen Bedenken ausreichend Argumente entgegen, die die Zuwendung zur unmittelbaren Lebensumwelt ermöglichen und gleichzeitig die menschlichen Wahrnehmungsmodalitäten neu beurteilen. Was Dürer in Italien vorfindet, sind nicht nur veränderte Malweisen, sondern insbesondere die Repräsentanz eines neuen Bildes der Welt und die Ursache und Voraussetzung dafür ist letztlich in einem ebenfalls revidierten Gottesbegriff zu suchen.

Wenn zum Beispiel der in Umbrien gestorbene Nikolaus von Kues, wenige Jahrzehnte vor Dürer die Anschauung äußerte »Gott ist das absolute Maximum, das notwendig unendlich sein muss.«<sup>1</sup>, dann hatte diese Neuwertung der göttlichen Attribute fundamentale Konsequenzen, denn dem immanent war auch die Feststellung: »Als Unendliches kann es mit keinem Endlichen in einem festen Ver-

1 · Herold, Norbert: Menschliche Perspektive und Wahrheit - Zur Deutung der Subjektivität in den philosophischen Schriften des Nikolaus von Kues, Verlag Aschendorf, Münster Westf., 1975, S. 12

hältnisbezug stehen. Ebenso wie das Größte sich in Absolutheit jedem Vergleich entzieht, läßt sich auch das absolut Kleinste nicht in ein bestimmtes Verhältnis zum Endlichen bringen. Es kann ihm nichts entgegenstehen«<sup>1</sup>. Und das besagte nichts anderes, als dass wir Menschen vor einem nicht geringen Problem stünden: Gott als Raum gedacht, als absolute, nicht teilbare Unendlichkeit<sup>2</sup>, stellte den leiblich bedingten und sinnlich wahrnehmenden, den irdischen, sterblichen und somit endlichen Menschen vor die Frage: Wie dann Gott erkennen, woher wissen, dass er überhaupt da ist? Die passende Antwort darauf war der Verweis auf den jeweiligen menschlichen Standpunkt. Denn eine Schlussfolgerung aus dem erkannten Prinzip der Unendlichkeit hieß auch: »Da kein physischer Ort gegenüber einem anderen irgendeinen natürlichen Vorrang genießt, bleibt die Wahl des Beobachtungs- und Bezugspunktes der Freiheit des messenden Geistes überlassen«<sup>3</sup>. Damit war die Äquivalenz aller Beobachterstandpunkte im Kosmos hergestellt<sup>4</sup> und gleichzeitig die Vorstellung von der Erde als unbewegtem Mittel- und vor allem Bezugspunkt nivelliert<sup>5</sup>. Das mittelalterlich tradierte Wertgefüge und der ›Aufstieg der Seele zu Höherem‹ kamen ins Wanken, weil diese vertikale Orientierung durch die Homogenisierung des Raums eine Drehung um neunzig Grad erfuhr, die die gleichmäßige Verwobenheit der Dinge beinhaltete und vom Individuum verlangte, seine eigene Ordnung und seinen eigenen Sinnzusammenhang herzustellen<sup>6</sup>. Das dazu notwendige Instrument war der menschliche Geist, der mit Hilfe der Ratio und der mathematisch empirischen Fähigkeiten des Menschen – dem Berechnen, Wiegen und Zählen – »im messenden Vergleichen die Bezüge der Dinge innerhalb der Welt aufzuzeigen«<sup>7</sup> hatte. Darin bestand die Erneuerung, die *rinascita*, aus dem autonomen Herstellen und Herleiten von Bezügen, von Relationalität und Gesetzmäßigkeiten, die die strukturelle Zusam-

1 · ebd.

2 · vgl. Jammer, Max: Das Problem des Raums - Die Entwicklung der Raumtheorien, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1960, S. 32 ff.

3 · Herold, S. 20 f.

4 · ebd. S. 33

5 · ebd.

6 · vgl. Eberle, S. 88

7 · Herold, S. 36

mensetzung der Welt erkennen ließen: »Die Vernünftigkeit des Naturgeschehens tritt in der harmonischen Ordnung zu Tage, die nur mathematisch gefaßt werden kann. Aus der harmonisch geordneten Welt, aus der Regelmäßigkeit der Natur leuchtet dem Menschen das Wirken Gottes entgegen.«<sup>1</sup> Oder »wer würde nicht beim Erforschen dessen, was er in der besten Ordnung geschaffen und von der göttlichen Vorsehung gelenkt sieht [...] von Bewunderung erfüllt für den Schöpfer des Alls«?<sup>2</sup>

Neben die heilige Schrift trat das *liber naturae*, das Buch der Natur, »das Gott mit mathematischen Lettern geschrieben«<sup>3</sup> hatte, und darin zu finden war auch die Anleitung, wie man »die individuelle Sicht der Dinge im Bild in Übereinstimmung mit den mathematischen Gesetzen konstruiert, die auch für den homogenen Raum, also das ganze Universum gelten«<sup>4</sup>. Nichts anderes machten die italienischen Maler, deren Arbeiten Dürer während seiner Reise studiert hatte. Sie verlagerten die gewählte Thematik von ihrem Standpunkt aus und unter Anwendung der zentralperspektivischen Konstruktion in einen homogenen Raum, welcher dem menschlichen Modus gegenüber der wahrnehmbaren Außenwelt entsprach. Die Betonung liegt dabei ausdrücklich auf *ihrem*, denn das Postulat der gleichmäßigen Verwobenheit der Dinge ermöglichte zwar die Aufhebung bestehender Wertgefüge und Ordnungsschemen, aber verlangte gleichzeitig vom Individuum, dass es die Neuorientierung in Eigenverantwortung zu bewerkstelligen hatte<sup>5</sup>. Es musste selbstständig Sinnzusammenhänge generieren, unter der Prämisse, dass eine Übereinkunft zwischen lebensweltlichem Alltag und den vermittelten Inhalten des Glaubens weiterhin möglich war. Diese Aufgabe übernahmen stellvertretend die Maler, respektive ihre Darstellun-

1 · ebd. S. 36

2 · Klaus, Georg (Hg.): Nicolaus Copernikus - Über die Kreisbewegungen der Weltkörper, Akademie-Verlag, Berlin, 1957, S. 21

3 · Herold, S. 37

4 · Eberle, S. 90

5 · »Diese gleichmäßige Verwobenheit der Dinge ist nichts anderes als ihre unbedingte Gleichartigkeit gegenüber dem Betrachter. Denn erst dadurch kommt er in die Lage, sie für sich zu werten, sie in einen Zusammenhang mit ihm zu bringen, der ihren nicht negiert. Wären sie für ihn verschieden und hätten sie von sich aus höchst unterschiedliche

gen. Sie offerierten Standpunkte, oder anders formuliert Positionen, von denen aus man in die Lage kam, im besonderen Maße der Wirksamkeit Gottes ansichtig zu werden. Dies in zweierlei Hinsicht: Erstens in den mathematisch erkannten Gesetzmäßigkeiten, denen ein sakraler Nimbus anhaftend war und mit deren Hilfe, durch die Entdeckung von Harmonien, Proportionen und Ordnungsmustern, die göttliche Wirkmächtigkeit verstehbar wurde. Dementsprechend komponierten und arrangierten die Maler die Bestandteile des Bildes unter dem Vorwand, diese erkannten Harmonien, Proportionen etc. in Formen zu bringen und somit sichtbar zu machen<sup>1</sup>. Sie zeigten die *natura naturans* – Gottes schaffende Kraft.

Der zweite, den Darstellungen inhärente Aspekt war das Potential des Malers selbst: »Das göttliche Wesen der Wissenschaft des Malers bewirkt, dass sich sein Geist in ein Abbild göttlichen Geistes verwandelt; frei schaltend und waltend, schreitet er zur Erschaffung mannigfacher Arten verschiedenener Tiere, Pflanzen und Früchte, von Dörfern, Land [und] herabstürzenden Bergen«<sup>2</sup>. Je nach der Ausprägung seines Talents, erwies sich der Maler als *imago dei* per excellence, als *deus artifex*. Die neuerliche Konvention erachtete ihn als »besonders geeignet, die ganze Welt zum Erscheinen zu bringen, indem er durch seine Natur, seinen göttlichen Geist das Wesen der Welt, nämlich die Harmonie aller ihrer Teile, in einem Augenblick vor den Augen des Betrachters entstehen läßt«<sup>3</sup>. Der zweite Aspekt der Bilder war die *natura naturata* des Malers – die ihm verliehene, schaffende Kraft.

Wertigkeit für ihn, dann würden sie ihm, nicht er ihnen die entsprechende Ordnung, den Sinnzusammenhang vorschreiben.« Eberle, S. 88

1 · Dürers »1525 erschienene ›Unterweisung der Messung‹, ein populär gehaltener Lehrgang der angewandten Geometrie, wurde gar zur reichhaltigsten und wichtigsten Publikation ihrer Art. Dabei war es nicht Dürers Absicht gewesen, ein mathematisches Werk zu verfassen. Er wollte vielmehr eine Anleitung zur Ermittlung und Konstruktion geometrischer Figuren für den praktischen Gebrauch des Malers und Handwerkers vorlegen und zugleich die Grundlagen vermitteln, die für das Verständnis der von ihm konzipierten Proportionslehre notwendig waren« Büttner, S. 73

2 · Chastel, André (Hg.): Leonardo da Vinci - Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, Schirmer u. Mosel, München, 1990, S. 166

3 · Eberle, S. 58



Die zweifache Sinnhaftigkeit der zentralperspektivisch aufgebauten Darstellungen verschaffte dem Betrachter einen exponierten Standpunkt, von dem aus er hoffen durfte die Wirklichkeit, das heißt Gottes unsichtbare Gegenwart, in Form von erkenn- und verstehbaren Gesetzmäßigkeiten innerhalb seiner Schöpfung, der Natur, erfahren zu können. Dieser Standpunkt war indes nichts geringeres als die potentielle Identität mit dem Maler – mit seinem Geist und seinem handwerklichem Geschick. »In seinem Blick auf Natur und in seinem Bilde vereinen sich Natur und Gesellschaft [*natura naturans*], weil er als Vertreter der zweiten die erste sinnvoll, harmonisch und schön nachschafft [*natura naturata*]«<sup>1</sup>.

Aus dieser Programmatik heraus lässt sich möglicherweise die Charakterisierung Patinirs durch Dürer verstehen. Seine *Rast auf der Flucht nach Ägypten* war eine gute Landschaft, weil in dem Bild die Befähigung ersichtlich wurde, auf gelungene Art und Weise einen Brückenschlag zu vollbringen – zwischen dem heilsgeschichtlichen Vordergrund und dem konstruierten, den Blick weitenden Hintergrund. Beide ergänzen sich zu einem wechselseitigen, harmonischen Ganzen und versinnbildlichen ein und dasselbe göttliche Attribut. Ersterer ist theologisch, ikonographisch determiniert, letzterer entspringt der menschlichen Erfahrung. Der Inhalt ist klar vorgegeben und wird von der individuellen Erkenntnis gerahmt. Im Bild manifestiert sich somit die Übereinkunft zwischen Glauben und Wissen.

Der zentralperspektivisch konstruierte Raum bot dem Auge des Betrachters eine Erdoberfläche und offerierte ihm buchstäblich Land, das auf der einen Seite der Träger einer erkannten und vertrauenden Ordnung blieb, auf der anderen Seite hingegen individuell erschlossen werden konnte. Sowohl im Vorder- als auch im Hintergrund kam ein und dasselbe Ideal zum Ausdruck und zeigte ein Geschehen, das zu einem tatsächlichen Weltgeschehen wurde – nicht weil der zu betrachtende Ausschnitt die unmittelbare Realität wiedergab<sup>2</sup>, sondern weil hier die zentralperspektivischen Gestaltungskriterien analog zu den Erkenntnissen über die Struktur und

1 · vgl. ebd.

2 · Dass es in Bethlehem zu Zeiten Jesu Christi keine Bockwindmühlen gab, ist mit großer Sicherheit allen Zeitgenossen Patinirs selbstverständlich gewesen. vgl. Detail Schnittpunkt Baum, Küstenlinie

die Zusammensetzung des menschlichen Lebensraums angewandt worden sind. So wurden die Leiden Marias zum unmittelbaren Bestandteil der Welt des Betrachters. Die Programmatik des Bildes entwickelte sich auf dessen Standpunkt hin. Der Betrachter konnte sich mit dem Geschehen identifizieren.

Mit der Genese der Zentralperspektive verliert die Darstellung zunehmend ihre Symbolkraft und eröffnet dem Betrachter einen individuellen Erfahrungsraum. Weil der Schmerz Marias ›vernünftig<sup>1</sup> gerahmt ist, wird er zu seinem eigenen Schmerz. Das Bild offeriert ihm potentielle Identität<sup>2</sup>. Damit waren die Weichen für eine terminologische Verschiebung des Landschaftsbegriffs gestellt. Die Handhabe, einen spezifischen Inhalt, ein Thema, räumlich zu ›umkleiden‹ und in die erkannten gesetzmäßigen Zusammenhänge ›einzubetten‹, wurde zu einer signifikanten, eigenständigen Darstellungsweise der Malerei. Die Patenschaft für die Namensgebung übernahm ein Begriff, der unter visuellen Aspekten auf eine territoriale Beschaffenheit zu reduzieren war. Unter Anwendung der als gültig anerkannten Konstruktionsgesetze, der Zentralperspektive, konnte die nun gemalte Landschaft zum Synonym für die strukturelle Beschaffenheit der Welt im Allgemeinen werden und eröffnete dem Betrachter somit die Option der Entscheidung – stimmte er mit dem Gegenstand der Darstellung überein, konnte er sich damit identifizieren – ja oder nein?

1 · »Offenbarung spricht stets aus Autorität, die sich diejenigen miteinverleibt, die die geoffenbarte Wahrheit verwalten und weitergeben. Dem steht das Prinzip der Autonomie, das das neuzeitliche Selbstverständnis beherrscht, diametral gegenüber. Die autonome Vernunft fragt nach der Legitimität der Offenbarung, der sie sich nicht blind ausliefern will.« Neuenschwander, Ulrich: Gott im neuzeitlichen Denken, Band 1, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh, 1977, S. 13 f.

2 · »Das perspektivische Denken läßt das Verhältnis von Ich und Außenwelt, von Subjekt und Objekt in einem neuen Licht erscheinen. Das Ich als Bezugspunkt der Erkenntnis bekommt ein neues Gewicht, zugleich wird aber auch der Gegenstand zum Problem, der aus dem ontologisch gesicherten Zusammenhang herausfällt und erst durch seinen Bezug zum Ich in Erscheinung tritt. Der Mensch hat nicht unreflektiert an der Welt teil, sondern gewinnt erst als Subjekt, in bewußt- reflektierender Gegenüberstellung seine Welt.«

Herold, S. 61

## VIII. Identität und Vernunft

Gerade dieses »ja oder nein« soll zukünftig über das Schicksal des noch jungen Landschaftsmalers entscheiden. Die bildimmanente Programmatik verbleibt bis zum Ende der Neuzeit und dem Einsetzen der Moderne in dieser Form, der damit verbundene Entscheidungsspielraum des Betrachters wird hingegen in zunehmenden Maße den Inhalt des Landschaftsbildes mitbestimmen und verändern. Getragen wird dieser Prozess von der Tatsache, dass der Landschaftsmaler Mitglied jener Gesellschaftsschicht zu sein hatte, die die bereits erwähnten, warenproduzierenden und handeltreibenden, bürgerlichen Individuen konstituierten. Das bedeutet, das Landschaftsbild konnte und musste seinerseits als verkäuflicher Gegenstand zum Markt gebracht werden.

Einer der größten Märkte befand sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Antwerpen – neben Rom als geistigem Zentrum, die wohl einflussreichste und wohlhabendste Stadt Europas<sup>1</sup>. Auf die knapp hunderttausend Einwohner der Stadt kamen zur damaligen Zeit »169 Bäcker, 78 Metzger, dagegen aber 300 Maler und Stecher«<sup>2</sup>. Man könnte daher sagen, als Jan Brueghel d. J. 1601 in Antwerpen geboren wird, verbrauchte sein Umfeld gerade doppelt so viele Bilder, als Brötchen verspeist wurden. Auch wenn der Vergleich ein wenig hinkt, deutet er dennoch darauf hin, dass die Stadt einen entsprechend großen Absatzmarkt geboten haben muss, welcher trotz der Vorschriften und Reglementierungen durch die bestehende Organisations- und Verwaltungsform der Handwerksgilde die Maler untereinander in die Situation einer fortwährenden Konkurrenz brachte. So verwundert es nicht, dass man aus der Perspektive unserer Gegenwart heraus konstatieren kann: »Die Chance dessen also, der macht, was »alle« anderen machen, mag vornehmlich darin gelegen haben, das Nämliche eben anders zu machen als die Anderen«<sup>3</sup>. Was nichts anderes heißt, als: »Die künstlerische Subjektivität ist

1 · vgl. Büttner, S. 20

2 · Zinke, S. 72

3 · ebd. S. 73



nur eine scheinbare, insofern sie gleichwohl ihr Regulativ in den Bedürfnissen jener Vielzahl anonymer, potentieller Konsumenten findet. [Denn man wird] annehmen müssen, daß doch zumindest ein der Zeittendenz entsprechendes thematisches ›Feld‹ abgesteckt war; gängige Themata, allgemeine dem Verkauf und womöglich auch dem Wiederverkauf nicht hinderliche Inhalte«<sup>1</sup>. Ohne endgültig entscheiden zu müssen, ob nun das Angebot des Malers oder die Nachfrage des Käufers den Ausschlag dafür gab, die Erweiterung und Verschiebung der Inhalte der landschaftlichen Darstellung zu wagen, kommt es zu der Tatsache, dass durch das besagte ›ja oder nein‹ auf dem niederländischen Kunstmarkt unversehens auch Landschaften offeriert werden, deren Eigenarten augenscheinlich darin bestanden, die ursprünglichen Hintergründe zum eigentlichen Bildgegenstand zu erheben. Und diese eigenständige Charakteristik verstärkte sich obendrein durch die Tatsache, dass es plötzlich gewöhnliche Sterbliche waren, die z. B. in der *Berglandschaft mit Reisenden* (Beispiel 6, siehe S. 99) zu Protagonisten erklärt wurden.

Ein Jahrhundert nach Patinirs *Rast auf der Flucht nach Ägypten* liegen auf dem Markt in Antwerpen Landschaften in der Auslage, die ohne die tradierten, religiösen Sujets auskommen und sich von der heilsgeschichtlichen Darstellung zu lösen beginnen. Zwar korrespondiert das windschiefe Kreuz in dem Beispiel von Joos de Momper d. J. am linken Bildrand mit den leuchtenden Wolken am Horizont, aber die Thematik des Religiösen erweist sich in gewissen Sinne als sekundär<sup>2</sup>. Gott ist dem Reisenden nur Begleiter und Einladung zur Rast, das eigentliche Ziel ist indessen die ferne Stadt. Die Mehrheit der zu betrachtenden Personen befördern Waren – aus unterschiedlichen Richtungen kommend, werden sich ihre Wege kreuzen, gemeinsam fortsetzen oder konträr verlaufen. Die Einen haben die Strecke durch die schroffen, bilddominierenden Berge bereits überwunden, die Anderen vermutlich vor sich. Die Personen sind Händler bei der alltäglichen Arbeit, dem Reisen von A nach B. Ihre Tätigkeit ist mühselig und nicht ungefährlich, aber durch Zuversicht und Gottvertrauen werden sie den angestrebten Ort erreichen.

1 · ebd.

2 · vgl. Karen van den Berg: Zur Welt kommen. Landschaft als Resonanzraum. in: Weltsichten – Landschaften seit dem 17. Jh., Silke von Berswordt-Wallrabe u. Volker Rattemeyer (Hg.), VG Bild-Kunst, Bonn, 2010, S. 17

Trotz des lebensweltlichen Bezugs zeigt auch dieses Bild keinen realen Ort, den der zeitgenössische Betrachter hätte aufsuchen und persönlich erleben können. Die Landschaft war vielmehr als Allegorie zu verstehen, das heißt als kollektive Imagination<sup>1</sup> im Sinne einer gemeinschaftlichen Vorstellung, welche die zu vollbringende Leistung der Reisenden angesichts der bedrohlichen Wegstrecke, »gegen alle sichtbaren Widerstände, gegen unwirtliche Urgewalten und die Vergänglichkeit allen Lebens«<sup>2</sup> zum Ausdruck brachte. »Der Bildsinn und zugleich auch die große Nachfrage nach seinen [de Mompers] Werken lässt sich besser verstehen, wenn man seine Malerei als Praxis betrachtet, für einen größer werdenden Aktionsradius und die gesteigerte Mobilität eines handeltreibenden Bürgertums Beschreibungen und Identifikationsangebote zu schaffen, die nicht zuletzt auch bestimmte Gefühlslagen trafen oder gar allererst produzierten.«<sup>3</sup>

Diese Aussage trifft auch für die Werke unzähliger weiterer niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts zu, die exakt diese Strategie verfolgten und bewußt oder unbewusst die Landschaft als Identitätsangebot vor den Betrachter stellten. Selbst jene Darstellungen, die konkrete Orte oder Stadtansichten präsentierten, sind diesen Aspekten unterzuordnen. Bietet beispielsweise Jan van Goyens *Blick auf Leiden von Nordosten* (Beispiel 7, siehe S. 100) dem Betrachter einen leicht erhöhten Standpunkt mit Ausblick über die Moorwiesen westlich der Stadt, ist der Anspruch der Darstellung nicht vordergründig in der realitätsnahen Zusammenführung aller gegebenen Einzelheiten zu suchen, sondern vielmehr in der Verbildlichung der enormen Dichte zivilisatorischer Leistungen. Kein Fleckchen Erde ist ungenutzt, überall sind die Spuren menschlicher Inanspruchnahme zu sehen: Der ehemalige Morast dient nun als Weide, der verbleibende Priel wird als Wasserstraße für den Lastenverkehr und zum Fischfang genutzt, die Kraft des Windes wird von sieben Windmühlen zweckgerichtet und die Silhouette der Stadt selbst zeigt die Dächer der von ihren Bewohnern errichteten Kirchen und den Rathhausturm.

1 · ebd., S. 35

2 · ebd., S. 17

3 · ebd.

Das wesentliche Charakteristikum dieser Darstellung ist der Stolz der Niederländer – alles, was das Landschaftsbild zeigen kann, haben sie geschaffen oder zumindest ihrem Nutzen untergeordnet. Und dieser Stolz wird bei präziserer Betrachtung zur Gewissheit und zur Zuversicht, denn der aus dem calvinistischen Holland stammende, potentielle Käufer dieser Landschaft, wollte genau diese Verdichtung verbildlicht wiederfinden. »Betätigen sie sich irgendwie religiös?, fragte der Missionar den Schuster. – Ja, antwortete der Schuster: ich mache Schuhe.«<sup>1</sup>, heißt es in einer altenglischen Anekdote. Sowohl im *Blick auf Leiden* als auch in der Anekdote hallt jener Prädestinationsgedanke wider, der für die Anhänger des calvinistischen Glaubens zwangsläufig in die Suche nach einer möglichen Vergewisserung mündete. Für sie war evident, dass Gott im Vorfeld entschieden hatte, wer zu den Auserwählten und wer zu den Verdammten gehörte. Für sie war klar, dass die Unabänderlichkeit der Vorherbestimmung dem individuellen Schicksal nur noch den Freiraum ließ, die jeweilige Zugehörigkeit erkennen zu können. Der Indikator dafür war der persönliche Erfolg. Je nach Gelingen oder Scheitern der eigenen Existenz konnte der Einzelne darüber Gewissheit erlangen, was für ihn vorherbestimmt war. Wenn der Mensch Erfolg hatte, konnte er sicher sein, dass er zu den Seligen gehören würde. »Die größtmögliche Hinwendung zum Dienst in jeglicher Form ist deshalb für ihn keine rein weltliche Sache, sondern zugleich ein Gottesdienst. Ein Höchstmaß an Leistungen gepaart mit Selbstbescheidenheit ist das, worauf es [...] im Diesseits ankommt, damit er am Jenseits teilhat.«<sup>2</sup> Der *Blick auf Leiden* ist ein Blick auf die zivilisatorischen Leistungen der Niederländer und konnte unter den genannten Aspekten durchaus als kollektive Bestätigung der nationalen Bestimmung betrachtet werden.

Identität, Selbstwert und Nationalgefühl in Verbindung mit der Sensibilität für die charakteristische Art und Weise der bewohnten und teilweise selbstgeschaffenen Landstriche, können als die wesentlichen Wahrnehmungskriterien der damaligen Betrachter

1 · zitiert in Bürgin, Deckblatt

2 · Guddat, Martin: Des Königs treuer Diener, Verlag E.S. Mittler u. Sohn, 2006, S. 38

landschaftlicher Darstellungen der niederländischen Malerei herangezogen werden. Dabei sind die zwei angeführten Beispiele nur als winziger Ausschnitt aus dem Repertoire zu verstehen, das der Kunstmarkt dem Händler und Sammler des 17. Jahrhunderts offerieren konnte. Der Landschaftsmaler wird zum Spezialisten, zum Experten für die Anfertigung von Gebirgslandschaften, Wald-, Dünen-, Fluss-, See- oder Küstenlandschaften; dazu kommen beliebte Darstellungen der entdeckten und kolonialisierten Gebiete, wie Neu-Holland (heute Brasilien) und so weiter. Jedes dieser einzelnen Sujets hatte seine ihm eigene Lesart, mit jeder Kategorie der landschaftlichen Darstellung verbanden sich entsprechend eigenständige, referentielle Objekte, deren Anzahl sich abermals erweitert, wenn man sich nicht nur auf die Kunstproduktion der vorwiegend bürgerlich geprägten nördlichen Niederlande konzentriert, sondern auch die Vorstellungen und Werthaltungen mit einbezieht, die für die Kunst des spanisch, folglich katholisch regierten Landesteiles ausschlaggebend waren.

Neben den lebensweltlichen Bezügen des entsprechend interessierten Bürgertums im Norden, ist dort – äquivalent zu allen anderen absolutistisch regierten Staaten Europas – die höfische Kultur der Abnehmer landschaftlicher Darstellungen, die nach wie vor der Illustration tradierten, religiöser Themen verpflichtet waren oder aber die Adaption antiker, im weitesten Sinne mythologischer Topoi beinhalteten.

Bezieht man diesen Darstellungshorizont mit ein, wird ersichtlich, was unter dem Begriff Landschaft im 17., bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, vorrangig zu verstehen ist: Es ist der kleinste, gemeinsame Nenner. In seinem *Cours de Peinture* (1708) eröffnet der französische Maler und Kunstkritiker Roger de Piles sein Kapitel zum Thema Landschaft mit dem Worten: »Landschaft ist eine Gattung der Malerei«<sup>1</sup>. Er sagt nicht »Landschaft ist ein Gegenstand der Malerei«, sondern die Landschaft ist lediglich der Rahmen einer spezifischen Darstellung. Sie ist das Prädikat und somit die Metaebene. Nur so können die narrativen Bildelemente der aristokratischen

1 · Roger de Piles: Die Landschaft als Gattung der Malerei, in Bättschmann, Oskar: Entfernung der Natur – Landschaftsmalerei 1750 -1920, DuMont Buchverlag, Köln, 1989, S. 245

Gesellschaft den lebensweltlichen Bezügen der bürgerlichen Nation widerspruchslos gegenüberstehen. Die Darstellung der *Verstoßung der Hagar* (Beispiel 9, siehe S. 102) von Claude Lorrain zum Beispiel, besitzt sowohl thematisch als auch inhaltlich keinerlei Übereinstimmung mit der *Ansicht von Haarlem* (Beispiel 10, siehe S. 103) des Jacob van Ruisdael. Beide Bilder sind zeitgleich entstanden, konfrontieren den Betrachter mit gänzlich verschiedenen Programmatiken und in beiden Fällen konnte man ohne Bedenken Landschaft dazu sagen.

Das erste Gemälde, bestimmt für den Hochadel, thematisiert das Überwinden und die Auflösung der Gegensätze: Abraham muss dem Willen seiner Ehefrau Folge leisten und die Sklavin Hagar des Hausstandes verweisen. Dem damaligen Recht und dem Wunsch Sarahs entsprechend, ist Hagar die Mutter seines erstgeborenen Sohnes, Ismael. Das tragische Moment des Bildvordergrundes wird hingegen umrahmt von einer Kulisse, die Zuversicht und Versöhnung verspricht, denn die versinnbildlichte Welt, die Hagar empfangen wird, ist harmonisch gestimmt. Alles Sichtbare jenseits der Behausung badet gerade im rötlichen Glanz des Sonnenlichtes, weit und offen kann der Blick umherwandern und sowohl die Berge als auch jegliche Vegetation wirken anmutig, einladend und alles andere als bedrohlich. Hagar und Ismael werden in eine Welt verstoßen, die ihnen wohlgesonnen ist. Zum letzten Male berühren sich die Hände, Hagars Blick ist demütig gesenkt, doch Abrahams Gestik ist eindeutig und bestimmt. Hoffnung und Tragik kommen gleichzeitig zum Ausdruck. Sie fangen an, sich wechselseitig zu bedingen und verschmelzen letztlich zu einem Bild, zu einem Ausdruck: dem Erhabenen.

Ruisdaels *Ansicht von Haarlem* beinhaltet keinen alttestamentarischen Stoff, keine antike Architektur und keine pastorale Idylle. Bei Ruisdael wird gearbeitet. Sein Bildraum ist keine gottbegnadete Feiertagswelt<sup>1</sup>, in der Heroen agieren, sondern der erste Blick registriert Menschen, die einem Gewerbe nachgehen. Durch die Lichtführung Ruisdaels fällt die Aufmerksamkeit des Betrachters automatisch auf die Bleichwiesen vor den Toren seiner Heimatstadt Haarlem. Stoffbahnen sind ausgebreitet, damit die Sonne ihren Beitrag zum Wohlergehen der Stadt leisten kann, deren Reichtum und

1 · vgl. Eberle, S. 181



Stellung im Lande sich der Produktion und dem Handel mit Textilien verdankt. Die Verteilung von Licht und Schatten im Bild bewirkt, dass dieser Zusammenhang ersichtlich wird. Sowohl die Silhouette der Stadt als auch die Bleichwiesen liegen im Sonnenlicht, umgeben vom Schatten der darüber schwebenden Wolken. Die zu betrachtende menschliche Leistung und die potentiell damit verbundene Lesart wurde bereits am Beispiel van Goyens beschrieben. Das besondere an diesem Bild ist jedoch die Gewichtung zwischen dem Anteil an dargestellter Erdoberfläche und dem darüber befindlichen Himmel. Zwei Drittel der Bildfläche sind Wolkenformationen vorbehalten, die der Wiedergabe genauster empirischer Beobachtung<sup>1</sup> seitens Ruisdaels entspringen und letzten Endes nur aus einem funktionalen Zusammenhang heraus ihre Berechtigung erkennen lassen. Ruisdael zeigt weder Hochnebel, noch sind es schwere, tiefhängende Regenwolken, die den Himmel füllen. Es ist kein typisch niederländisches Himmelsphänomen, es ist kein maritimes Klima dargestellt. Die bewusste Entscheidung für die erkennbare Wolkenform entspricht hingegen der konzipierten Dramaturgie. Zum einen sind die Wolken notwendig für die Pointierung der Korrespondenz zwischen der Stadt und der vorgelagerten Bleichwiese. Zum anderen – und damit verstärkt sich der erste Aspekt – verdeutlichen sie das Vabanquespiel der Bleicher und eine wesentliche Voraussetzung zum Ausüben ihrer Tätigkeit: Sie benötigen begünstigende Wetterlagen, denn das Bleichen der Textilien unter freiem Himmel war ein aufwendiger und riskanter Prozess, der mehrere Wochen andauern konnte. Das bedeutet, die Bleicher waren auf den richtigen Zeitpunkt angewiesen. Auf der *Ansicht von Haarlem* ist dieser Zeitpunkt gerade gegenwärtig. Auch im protestantischen Holland war die Apsis der Kirchen gen Osten gerichtet und folglich blickt der Betrachter von Norden aus auf die Stadt. Die Ausrichtung der Mühlen verrät darüber hinaus, woher der Wind weht. Vom Festland kommend, verspricht er der Erfahrung nach ausbleibende Niederschläge. Das heißt, der richtige Augenblick ist da; aber nur begrenzt, es ist nur ein Moment – und so kann man sagen: »Erst durch das Wetter wird der landschaftliche Raum zu einem Ort, der zeitlich definiert ist«<sup>2</sup>.

1 · vgl. Guldin, Rainer: Luftschaften, in Krebs / Seifert (Hg.): Landschaft quer denken - Theorien, Bilder, Formationen, Leipziger Universitätsverlag GmbH, 2012, S. 138

2 · ebd. S. 139

Damit erhöht sich die versinnbildlichte Leistung der handelnden Personen erneut – zur Beherrschung aller erdenklicher natürlicher Faktoren kommt hier die Handhabe der Zeit noch hinzu. De Mompers ›Reisende‹ mussten die Berge überwinden, bei van Goyen waren es die kultivierten Moorwiesen und seitens Ruisdael erfolgt die Ergänzung durch den scheinbar gefügig gemachten Moment.

Größer können die Gegensätze nicht sein. Die Darstellungen des Claude Lorrain evozieren Zeitlosigkeit. In seinen Bildern scheint die Zeit stillzustehen, er illustriert eine Welt, »in der seit uralten Zeiten Gesetz und Tradition herrschen und auch weiterhin gelten werden. [...] Besonders deutlich wird dies an Abrahams Behausung. Es ist ein riesiger antiker Bau, der hier, wie Reste anderer Baulichkeiten im Vordergrund zeigen, gleichsam seit Ewigkeiten steht. Gras hat sich in den Mauerfugen und auf den Gesimsen festgesetzt, Bäume wachsen zwischen den Säulen. Architektur und Natur haben sich vereint, das Werk des Menschen geht ein in den großen, wohlgeordneten Zusammenhang der vollkommenen Welt«<sup>1</sup>. Bei Ruisdael geht es hingegen um das ›Hier und Jetzt‹, um den Moment, den man packen muss, um sein Schicksal erkennen zu können.

In beiden Fällen handelt es sich um Landschaften, inhaltlich kommen sie jedoch in keiner Weise überein. Das Prädikat Landschaft bezeichnet demnach nur eine Äußerlichkeit, eine Formalität, die sich nicht unmittelbar darauf bezieht, dass der Blick des Betrachters in der suggerierten Ferne des Bildraumes umherschweifen kann und dabei in die Lage versetzt wird, verschiedene Bestandteile der Vegetation, des Himmels und der darunter befindlichen Erdoberfläche ausmachen zu können. Beide Gemälde besitzen ihren eigenständigen Inhalt und inszenieren ihren spezifischen Bildgegenstand – bei Lorrain ist es das Erhabene und das Zeitlose; bei Ruisdael ist es die Verantwortung gegenüber der Gegenwart. Landschaft ist bei keinem von beiden das bloße Nacheifern und Abbilden natürlicher Faktoren. »Auf den Gemälden erscheint daher nicht eigentlich ein ›Augenblick‹, sondern ein Konstrukt, das größer und edler, vor allem dauernder ist als die wirkliche Natur«<sup>2</sup>. Alle vorhandenen Bild-

1 · Eberle, S. 186 f.

2 · ebd. S. 188



bestandteile sind Mittel zum Zweck eines zu übermittelnden Sinns. Beide Landschaftsbilder sind demnach Sinnbilder, die metaphorisch und vor allem als Ausdruck einer Ideologie zu verstehen sind. Als charakteristisches Merkmal und in Abgrenzung zu den anderen Gattungen der Malerei verweist ihr Bildinhalt zwar eindeutig auf den äußeren Raum, aber dieser ist nicht selbstreferenziell, sondern es sind vielmehr Erklärungsmodelle für eine erkannte und übergeordnete universelle Ordnung. Das heißt, ihre Landschaften sind in erster Linie als Weltbilder zu betrachten, die die Relation zwischen dem Menschen und der ihn umschließenden Umwelt reflektieren und entsprechende Ideale verkörpern und transportieren.

Darin befinden sich sowohl Lorrain als auch Ruisdael in Übereinstimmung. Sie beide produzieren Landschaften unter der Verwendung der zentralperspektivischen Konstruktion und der damit verbundenen Verhältnissetzung zwischen dem gewählten Gegenstand und dem Betrachter. »Die Landschaft ist demnach auch nicht ein individueller Ausblick auf die Natur, sondern eine komponierte Welt exemplarischen Charakters. [...] Sie ist ganz für den Menschen da, weniger im praktischen als im Sinne der Ordnung des menschlichen Maßes.«<sup>1</sup> Demgemäß begibt sich der Betrachter durch die Darstellung auf einen festgelegten Standpunkt, von dem aus er einer Idee ansichtig wird, einer Vorstellung, wie die Welt in ihrer idealisierten Form aussehen kann (Ruisdael) oder ausgesehen haben mag (Lorrain). Das Wort ›Vorstellung‹ behält in diesem Kontext seine doppelte Bedeutung, denn dieser Standpunkt gleicht in beiden Fällen einem Logenplatz bester Klasse. Der Bildraum, der sich dem Auge des Betrachters öffnet, ist ein Bühnenraum, dessen Staffage die beste aller möglichen Welten zum Hintergrund für die handelnden Akteure macht. Der Begriff *Natur* ist in beiden Landschaften eine moralische Instanz – bei Ruisdael ist er imperativ, bei Lorrain hingegen konjunktiv.

Wie man hingegen der alltäglichen und konkret gegebenen Umwelt begegnete, wird ersichtlich, wenn man darauf verweist, wie im selbigen Jahrhundert der Garten gestaltet wurde. (Beispiel 8, siehe S. 101) Wenn Natur gut oder im weitesten Sinne schön sein wollte, musste

sie zuerst einmal gehorchen: Sie musste gestaltet werden. Schließlich hatte man ja ihre Gesetzmäßigkeiten erkannt, verstanden und verinnerlicht, also durfte die Vernunft auch dafür Sorge tragen, dass das Erkannte zur Anwendung kam. Noch hundert Jahre später, 1764, äußert sich der Comte de Buffon in seinem Amt als Direktor des königlichen Gartens zu Paris darüber wie folgt:

»Die Natur ist die äußere Erscheinung der göttlichen Herrlichkeit; der Mensch, der sie sinnend betrachtet, der sie studiert, gelangt allmählich zum Zentrum der Allmächtigkeit. Doch dieser Vorzug ist nur den Menschen ausschließlich eigen. Zur Anbetung des Schöpfers gemacht, gebietet er über alle Geschöpfe; als Vasall des Himmels und König der Erde, veredelt, bevölkert, und bereichert er sie; er zwingt die lebenden Geschöpfe zur Ordnung, Unterwürfigkeit und Eintracht; er selbst verschönert die Natur; er bauet, erweitert und verfeinert sie. [...] Dort liegt ein wüster Erdstrich, eine traurige, vom Menschen nie bewohnte Gegend, deren Höhen mit dichten Wäldern überzogen sind. Bäume ohne Rinde, ohne Wipfel, gekrümmt, oder vor Alter hinfällig und zerbrochen; andere in noch größerer Zahl, an ihrem Fuße hingestreckt, um auf bereits verfaulenden Holzhaufen zu modern, – ersticken und vergraben die Keime, die schon im Begriff waren hervorzubrechen. [...] Will der Mensch sie durchwandern, so muss er den Gängen wilder Thiere nachspüren und stets auf der Hut seyn, wenn er ihnen nicht zum Raube werden soll. Ihr Gebrüll erschreckt ihn; ein Schauder überfällt ihn selbst bey dem Stillschweigen dieser tiefen Einöde. Plötzlich kehrt er um, und spricht: die Natur ist scheußlich und liegt in ihren letzten Zügen; ich, nur ich allein, kann ihr Anmuth und Leben schenken. Auf! laßt uns jene Moräste trocknen, jenes todte Wasser beleben, fließend machen; Bäche und Kanäle damit anlegen! [...] Laßt uns diesen überflüssigen Unrath, jene halb schon vergangenen Wälder mit Feuer verbrennen, und, was das Feuer nicht aufreißt, vollends mit der Axt zerstören. Bald werden wir, anstatt der Binsen und Wasserlilien, unter denen die Kröte wohnte, Ranunkeln und Klee nebst andern süßen und heilsamen Kräutern hervorkommen sehen. Hüpfende Herden sollen diesen vormals unwegsamen Boden betre-

ten, dort reichlichen Unterhalt, eine immergrüne Weide finden, und sich immer stärker vermehren. Diese neuen Hilfsmittel nutzen wir zur Vollendung unseres Werkes; wir beugen den Ochsen unter das Joch, und lassen ihn das Land mit Furchen durchziehen; bald grünt die neue Saat auf unseren Äckern, und eine neue, verjüngte Natur geht aus unseren Händen hervor!«<sup>1</sup>

Der Comte beschreibt die äußere Natur als einen Indikator, an dem sich Sieg und Herrschaft ablesen lassen, der Macht (im Gegensatz zur Ohnmacht) erkennen läßt und der vor allem eines erfordert – den fortwährenden Kampf zur Wahrung des Gleichgewichts gegen wilde Tiere, Unwetter, Krankheiten etc. Die erprobte Waffe für diesen Kampf war die Ratio, der menschliche Verstand, mit dem man am Ausgang des Mittelalters ausgezogen war, um sich Gottes Gegenwart vergewissern zu können. Soweit man bislang durch den Fortschritt der Wissenschaften im ›Buch der Natur‹ hatte lesen können, war Gottes Werk, seine Schöpfung, mit einem Räder- oder Uhrwerk vergleichbar. Kepler und Newton hatten im Laufe des 17. Jahrhunderts genügend Belege für die Funktionsweise der *machina mundi* gesammelt und man konnte entsprechend diesen getrost davon ausgehen, dass »Gott gleich einem menschlichen Baumeister mit Ordnung und Regelmäßigkeit an die Grundlegung der Welt herangetreten ist«<sup>2</sup>. Die Vorstellung eines Mechaniker-Gottes bewirkte in theologischen Kreisen zwar einiges an Empörung, aber mit seinem Begriff der *prästabilierten Harmonie*<sup>3</sup> konnte Leibnitz die Gemüter durchaus besänftigen. Die Problematik einer mechanistisch konstituierten Welt lag in ihrem Kausalitätsprinzip. Wenn alles durch Ursache und Wirkung miteinander in Verbindung stand, das heißt, wenn alles seinem Sinn nach einem Rädchen in einer riesigen Maschine zu gleichen schien, dann unterlag diese Anschauung der Gefahr ihren Schöpfer entweder überflüssig und arbeitslos zu machen oder aber in die Rolle des Maschinisten zu drängen, der allseits zur Stelle sein musste, um zur rechten Zeit an der passenden Stelle ein

1 · George Louis Le Clerc: Von der Natur, in Bättschmann: Entfernung der Natur, S. 270 ff.

2 · Groh, Bd. 1, S. 25

3 · vgl. Neuenschwander, Bd. 1, S. 130

Tröpfchen Öl zu platzieren<sup>1</sup>. Leibnitz konnte diesen Befürchtungen aber mit dem beruhigenden Argument entgegentreten, dass wir doch in der besten aller möglichen Welten leben<sup>2</sup>. Gott hatte unsere Welt aus dem Potential des Unendlichen verwirklicht. Er ist die Ursache schlechthin; und »Diese Ursache muß mit Verstand begabt sein: denn die existierende Welt ist zufällig, und unendlich viele andere Welten sind ebenso möglich und streben sozusagen ebenso wie sie nach der Existenz. Daher muss die Ursache der Welt auf alle Welten Rücksicht oder Bezug genommen haben, will sie eine von ihnen zur Existenz bestimmen. Die Rücksicht oder Beziehung einer existierenden Substanz auf bare Möglichkeiten kann nichts anderes als der sie vorstellende Verstand, und das Herausgreifen einer derselben nichts anderes als der sie erwählende Willensakt sein. Die Macht dieser Substanz gibt dem Willen Wirksamkeit. Die Macht geht auf das Sein, die Weisheit oder der Verstand auf das Wahre, der Wille auf das Gute. Diese mit Verstand begabte Ursache muß außerdem in jeder Weise unendlich sein, ihre Macht, Weisheit und Güte müssen unbedingt vollkommen sein; denn sie umfaßt jede Möglichkeit. Da alles miteinander in Verbindung steht, so läßt sich auch nicht mehr als eine Ursache annehmen«<sup>3</sup>.

Gott war die unendliche und alleinige Ursache; seine Attribute waren Wille, Macht, Güte und Verstand. Den Bezug zum Irdischen Dasein und die notwendige Relativierung zwischen ›der Ursache‹ und dem Menschen lieferte René Descartes. Sein Wagemut bestand in dem ketzerischen Experiment alles und jedes auf gedanklicher Ebene dem Zweifel auszusetzen. Die Konsequenz verlangte, dass auch Gottes Existenz nicht ausgeschlossen blieb. Descartes stellte sich vor, dass alles, was ihm jemals in den Kopf gekommen sei, nur als täuschendes Trugbild, als Traum oder irreführender Dämon erschienen wäre. Die daraus resultierende und entscheidende Frage lautete demnach, woher in irgendeiner Form Gewissheit und vor allem

1 · »Notwendig war Gott im Newtonschen System nicht nur als Konstrukteur der Weltmaschine, sondern auch als ihr Maschinist, da Newtons Annahme eines stetigen Energieverlustes bei physikalischen Vorgängen im Weltraum das Eingreifen Gottes erforderlich machte.« Groh, Bd.1, S. 32

2 · Leibnitz, Gottfried Wilhelm – Die Theodizee, Übers. von Artur Buchenau, Verlag von Felix Meiner, Hamburg, 1968, vgl. S. 101

3 · ebd. S. 100

Wahrheit zu erlangen war. Die Antwort, die er sich selbst darauf gab, bestand in der Einsicht, »daß, während ich so denken wollte, alles sei falsch, doch notwendig *ich*, der das dachte, irgendetwas sein müsse«<sup>1</sup>. Da er sich außerhalb dieses Experiments als natürliches, gottgeschaffenes Wesen verstand und darüber hinaus nicht über die völlige Freiheit verfügte, den Inhalt seiner Gedanken selbst bestimmen zu können, musste Gott ihm diese Idee eingegeben haben. Sie musste ihm offensichtlich angeboren sein. Mit dieser Argumentation war die Hierarchie der Werte bestimmt – das Sein ist, weil Geist, weil Verstand war.

Mit Abstand betrachtet, kann man die geistige Entwicklung des 17. Jahrhunderts wie folgt zusammen fassen: »Gott durch die Vernunft gedacht wird zu einem Gott als Vernunft gedacht und leitet zu einer von Vernunft durchwaltet gedachten Welt«<sup>2</sup>. Dieses Prinzip und diese Prioritätensetzung konnte man im barocken Garten wiederfinden. In ihm widerspiegelten sich die Herrschaft (Macht) über die Natur durch die Gestaltung (Wille) der einzelnen Elemente, nach erkannten Ordnungsmustern und Kriterien (Verstand). Die Anordnung der zu geometrischen Formen gestutzten Gehölze, die Wegführung und die Platzierung der Architektur bildeten einen idealisierten Raum, in dem diese Attribute inszeniert und unmittelbar erfahrbar waren.

Eine Entsprechung dazu musste sich folglich auch auf der Ebene der gesellschaftskulturellen Normen wiederfinden lassen. Äquivalent zu Proportion und Symmetrie waren es dort die Manier, die Etikette und das Zeremoniell, denn was an und mit der äußeren Natur verwirklicht werden konnte, durfte zweifelsohne nicht vor der inneren Natur stehen bleiben. Trieb und Begierde, alles Verwerfliche im Menschen, musste in gleicher Weise beherrscht werden. Die Maxime dafür kamen vom französischen Hof, dessen gottbegnadeter König mit seinem Glanz in alle Himmelsrichtungen Europas strahlte und zum allgemeinen Maßstab wurde.

1 · Descartes, René: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs  
Philipp Reclam jun., Frankfurt a. M., 1961, S. 31

2 · Neuenschwander, Bd. 1, S. 92



Ludwig der XIV. war die Personifikation dieser festen Ordnung, des Rituals schlechthin. Zeitzeugen berichteten, »daß jede Handlung des Königs, bis hin zur ›unscheinbarsten Geste‹ geplant war. Jeden Tag fanden zur gleichen Zeit die gleichen Ereignisse statt, so daß man seine Uhr nach dem König hätte stellen können. [...] Die Teilnahme an diesem Schauspiel war streng reglementiert – wer den König wann und wo sehen durfte, ob der Betreffende auf einem Stuhl oder einem Hocker zu sitzen hatte oder stehen musste«<sup>1</sup>. Von *Lever* bis *Coucher* glich der Tagesablauf einem gut geschmierten Räderwerk, bei dem jedes Mitglied seine fest gefügte Position einnahm. Die Rolle des Königs als absoluter Herrscher verlangte von ihm dementsprechend auch die permanente öffentliche Demonstration der ebenso absoluten Etikette und gestaltete sein gottgegebenes Amt zu einem ununterbrochenen Arrangement. »Das Schlafgemach Ludwig XIV. stand den ganzen Tag über [...] im Zentrum des Hofgeschehens, ja des Königreiches; allmählich begann der König sich jedoch daran zu stören, daß in diesem Raum ein ständiges Kommen und Gehen herrschte. Sämtlichen Vorkehrungen zum Trotz neigten die Mitglieder der Hofgesellschaft dazu [...] dem König und der königlichen Familie die ihnen gebührende Ehre erweisen zu wollen, dieses Schlafgemach als einen Ort des öffentlichen Geschehens zu betrachten. [...] Daraufhin errichtete man zunächst eine Balustrade, um das Bett des Königs abzuschirmen; dann wurde an dieser Balustrade ein ständiger Wachposten aufgestellt, um darzulegen, daß der König in seinem Schlafgemach über einen gewissen – sei es noch so kleinen – Raum verfügen wollte, der nicht jedermann frei zugänglich war.«<sup>2</sup> Wer zu den Begünstigten gehörte, dem wurde überdies die Ehre zuteil dem königlichen Besuch der chaise d'affaire beizuwohnen oder am Ende des Tages den Kandelaber hochzuhalten, während sich seine Majestät entkleidete. »Das späte Coucher, das etwa eine Stunde dauerte, lief nicht weniger zeremoniell ab als das Lever. Der König legte sich gegen Mitternacht zur Ruhe, sein Bett galt als geheiligte Stätte. Wer daran vorbei ging, hatte sich zu ver-

1 · Burke, Peter: Ludwig XIV. - Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Wagenbach-Verlag, Berlin, 2005, S. 113

2 · Bluche, Francois: Im Schatten des Sonnenkönigs – Alltagsleben im Zeitalter Ludwigs XIV., Verlag Ploetz, Freiburg, 1986, S. 23



beugen (wie übrigens selbst vor den Eßutensilien des Herrschers)«<sup>1</sup>.

Im Hintergrund dieses Geschehens, an den Wänden der Salons, Boudoirs und Festsäle hingen Landschaften von Malern wie Lorrain, Poussin und Gaspard Dughet – Landschaften, die eine idealisierte Welt beschrieben, wie sie irgendwo im griechischen Hinterland zu finden sein musste. Vergil hatte diese Welt in seinen Gesängen vom Landbau hinreichend illustriert und lokalisiert. *Arkadien* konnte nur das entgrenzte Pendant zu dem Paradies sein, das man bereits vor der eigenen Haustür, in Form der Gartenanlagen verwirklicht hatte. Arkadien war kein umzäunter Garten, sondern eine ganze Region, ein vollständiger Landstrich, in dem seine Bewohner, die Hirten unter freiem Himmel im Einklang mit ihren Göttern und den Gesetzen der Natur lebten. Sie lieferten den Stoff für das Bukolische und Pastorale in den Landschaften, für die Idylle – die plötzlich durchbrochen werden konnte von dem tosenden Einzug des triumphierenden Pan (Beispiel 11, siehe S. 104) zum Beispiel: Wild und ungestüm, emphatisch und ekstatisch zugleich, geleitet das Gefolge den Hirtengott zum Festplatz. Das Symbol der Keuschheit, die Nymphe Syrinx, reitet auf der ungezügelten Männlichkeit. Pan selbst muss des Taumels wegen zum festen Stand verholfen werden. Die prächtigen Farben der Gewänder verdecken gerade so viel wie notwendig und geben dabei der körperlichen Masse Kontur.

Die *Präsentation der Familie Ludwig XIV. in mythologischer Verkleidung* (Beispiel 12, siehe S. 105) musste dagegen entweder als gelungene ›plaisanterie‹ verstanden werden oder sich aber als Karikatur ihrer selbst entblößen – die halb nackte Königsfamilie in der Rolle der Götter, würdevoll und anmutig, im gleichen zeitlosen und freien Arkadien, in dem gerade Pan sein Unwesen trieb. Die selbe Königsfamilie, die in der Wirklichkeit die absolute Etikette veranschaulichen durfte, bleiweiß geschminkt unter schweren Perücken schwitzte, hochhackige Schuhe trug und deren Frauen in engen Miedern steckten – größer konnte ein Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht sein.

1 · Kossok, Manfred: Am Hofe Ludwigs XIV., Edition Leipzig, 1989, S. 198

## IX. Wirkung und Einbildungskraft

Dieser Widerspruch muss auch jenen ›honorable men of taste‹ ins Auge gesprungen sein, die gerade den Ärmelkanal überquert hatten und sich auf der Durchreise in die Vergangenheit befanden. Als Pioniere des Tourismus kamen sie ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung nach, wenigstens einmal in ihrem Leben jenen Boden betreten zu haben, der ursprünglich das Altertum und allen voran die klassische Antike beheimatete. Ähnlich wie Dürer seinerzeit wollte man im Interesse der Bildung die Alpen queren, um nach Italien oder Griechenland zu gelangen – dorthin, wo Ruinen und Architekturfragmente von den ›ewigen Formen‹ erzählten und eine vergangene Kulturform verlebendigten. Im Gegensatz zu Dürer kehrte man jedoch nicht nur mit einigen Aquarellen von seiner *Gran Tour* zurück, sondern »Unzählige Gemälde, Stiche, Erinnerungsstücke, ja ganze Gebäudeteile wurden als Reiseandenken nach Norden verschifft«<sup>1</sup>, um in der Heimat die gewonnenen Erfahrungen und Vorstellungen verdeutlichen zu können. Neben den Gemälden Lorrains und den Bauplänen des Renaissancearchitekten Palladios gelangten auf diese Weise Ideale nach England, die dort auf eine gesellschaftspolitische Ordnung und auf geistige Voraussetzungen trafen, die sich deutlich vom absolutistischen Frankreich unterschieden. Kurz vor der Jahrhundertwende war dies mit der *Glorious Revolution* und durch die *Bill of Rights* besiegelt worden. Man befand sich auf dem Weg zur konstitutionellen Monarchie, das heißt, England wurde parlamentarisch regiert und war verfassungsrechtlich legitimiert. Demgemäß war die den Absolutismus repräsentierende Architektur der französischen Gärten ebenfalls zu renovieren. *English gardening* war plötzlich gefragt, was nichts anderes bedeutete, als getreu den Prinzipien und Anschauungen, die in England zu Beginn des 18. Jahrhunderts ihre liberalisierten, aufklärerischen Konturen entwickelt hatten, in Bezug auf die Gestaltung der Gärten nach einem

1 · von Trotha, Hans: Garten Kunst - Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies, Quadriga Verlag, Berlin, 2012, S. 148

veränderten Maß an Unmittelbarkeit, nach gesteigerter und individueller Erfahrung zu verlangen.

Das wesentliche Kriterium dieses neuen und geforderten Erfahrungshorizontes bestand in der Verlagerung und Verschiebung der beabsichtigten Wirkungsebene. Die mathematische Konstruktionsweise der französischen Gärten symbolisierten die Herrschaft des Verstandes. Proportionen, Symmetrien, Gleichförmigkeit, Zahlenharmonien etc. waren abstrakte Kategorien der Vernunft, die man erkannt hatte und verstehbar machen wollte. Dabei war die (Garten-) Kunst als Artikulation eines spezifischen Schönheitsideals zwar auf die sinnlichen Fähigkeiten des Menschen angewiesen, die präferierte Wirkungsebene war indes der Verstand, das heißt das Denk-, Begriffs- und Erkenntnisvermögen. Der Sinnlichkeit oblag lediglich die Rolle der Vermittlerin, die den hehreren Prinzipien Einlass gewährte. Der Besucher des englischen Gartens wurde jedoch mit einer anderen Programmatik konfrontiert. »An die Stelle metaphysischer Vorgaben für das Kunstwerk trat die Reaktion des Einzelnen, der sinnliche Eindruck, die Wirkung«<sup>1</sup>, was nichts anderes besagt, als dass das Hauptaugenmerk plötzlich jener Vermittlerin zufiel und sie zur eigentlichen Protagonistin erklärte.

Ein Initial zu dieser erneuten Verschiebung der Prioritäten muss in jenem Erfahrungsschatz gesehen werden, den die ›Grand Touristen‹ neben den materiellen Gegenständen von ihrer Reise mit nach Hause brachten. Wer nach Italien gelangen wollte, stand noch immer vor der Wahl sich entweder für eine Schiffspassage zu entscheiden oder aber, wie seit Urzeiten, den mühsamen und nicht ungefährlichen Weg über Land anzutreten und letztlich die Hochgebirge überwinden zu müssen – jene Gegend, die als letzte Bastion der menschlichen Kultivierung trotzend, im 17. Jahrhundert noch als Müllhalde der Natur<sup>2</sup> verstanden wurde, als überdimensionaler Schrottplatz, bei dem sich Gott irgendwie geirrt haben musste, als Ort, der nichts als Grauen und Schrecken hervorrief, die absolute Unwirtlich- und Lebensfeindlichkeit:

1 · von Trotha, Hans: Angenehme Empfindungen - Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jh. vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999, S. 34

2 · ebd. S. 37

Wenn jemand, dessen Augen  
 Niemals ein Gebürg' gesehn,  
 Sollt' im Schlaf zu bringen taugen  
 Auf der Alpen rauhe Höh'n  
 Und ihn dort erwachen lassen;  
 Würd' er nicht vor Furcht erblassen?  
 Glaubend, daß er nun nicht mehr  
 Lebend auf der Erde wär.<sup>1</sup>

Und genau diese trostlose Gegend sollte zu dem Ort werden, an dem sich paradoxerweise eine Neudefinition der Werte und vor allem des Ideals gegenüber dem, was als schön zu erachten sei, ereignen wird. Durch die Korrektur der Betrachtungsweise erwartete den Reisenden in den Bergen nichts geringeres als eine Begegnung mit der Unendlichkeit. In den Kulissen der Bergwelt boten sich An- und Ausblicke, die in ihrer scheinbaren<sup>2</sup> Unbegrenztheit der Vorstellungskraft des Einzelnen ausreichend ›Anschauungsmaterial‹ lieferten, um Gottes wesentlichstes Attribut, die absolute Größe, seine Unermesslichkeit und Infinität, endlich in (be-)greifbare Nähe zu rücken und letztlich in einem Gefühl der Ahnung zu artikulieren. In den Bergen fand die abstrakteste aller gedanklichen Kategorien ihren materiellen Widerpart, die Idee ihr referenzielles Objekt. Von der Unendlichkeit zu sprechen war einfach, sich darunter etwas vorzustellen bislang unmöglich und rein spekulativ. Die Alpen hingegen nährten diese Vorstellung durch konkrete Eindrücke. An diesen Orten lauerte die Unendlichkeit in Form einer unmittelbar leiblichen Erfahrung. Als Pionier der ersten Stunde beschrieb der Londoner Literat und Journalist Joseph Addison seine persönliche Erfahrung mit den Worten: »Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at anything that is too big for its capacity. We

1 · Brockes, Heinrich: Auszug der vornehmsten Gedichte; Hamburg, Herold, 1738, S. 126; zu finden in Online-Ausgabe der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, siehe unter: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/1111730>, eingesehen 03. 2014

2 · »Unter den Dingen, die zu Objekten unserer Sinne werden können, gibt es schwerlich irgendwelche, die in Wahrheit und ihrer eigenen Natur nach unendlich sind. Aber da das Auge bei vielen Dingen nicht fähig ist, die Grenzen wahrzunehmen, sind diese Dinge scheinbar unendlich und bringen dieselbe Wirkung hervor, als ob sie es wirkliche wären« Edmund Burke, zitiert in von Trotha: Angenehme Empfindungen, S. 69

are flung into a pleasing astonishment at such unbounded views, and fell a delightfull stillness and amazement in the soul at the apprehension of them [...] Such wide and undetermined prospects are as pleasing to the fancy, as the speculations of eternity or infinitude are to the understanding«<sup>1</sup>. Auf ein Wesentliches reduziert, kommentierte Addison ein Erlebnis der Ambivalenz, eine körperliche Regung zwischen angenehmer Stille und entsetztem Schrecken, einen Augenblick der Be- und Verwunderung und gleichzeitiger Bestürzung. Auf der einen Seite vermittelten die Berge den Eindruck der grenzenlosen Freiheit, in der das Auge wandern und sich in der Vielzahl der Anblicke und Gegenstände verlieren konnte, welche sich der Betrachtung anboten<sup>2</sup>. Gleichzeitig verkörperten sie das Höchstmaß menschlicher Bedrohung, sie wirkten angsteinflößend und verstörend. Die Konzentration auf das Erleben der Berge glich einem Moment der Starre und einem Schwanken der Wahrnehmung, deren Inhalte sich aus diametraler Richtung aufeinander zubewegten. Dementsprechend entzog sich diese Erfahrung der Begrifflichkeit und konnte nur auf indirektem Wege beschrieben werden. Die Erfahrung blieb unterhalb der Grenze zur Eindeutigkeit, sie war *sublim*<sup>3</sup>. Zudem konnte man darüber sagen, dass diese Erfahrung alles in allem außergewöhnlich war, ergreifend und verglichen mit anderen hervorstechend und außenvorstehend, zusammengefasst *erhaben*. (Pseudo-)Longinus hatte diesen Begriff in seiner Abhandlung über die Dichtkunst, deren oberste Stilhöhe und deren erstrebenswertester Effekt die ekstatische Begeisterung war<sup>4</sup>, beschrieben. Diese Eigenschaft war übertragbar. Das Erhabene »sollte etwas bezeichnen, was unvorbereitet traf, überwältigte, was nicht gedacht, sondern erfahren, erlitten wurde«<sup>5</sup>, etwas, das »die stärkste

1 · Addison, Joseph: The Spectator, No. 412, 1712, in A. Ashfield and P. de Bolla (Hg.): The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory, Cambridge University Press, 1996, S. 63

2 · »a spacious horizon is an image of liberty, where the eye has room to range abroad, to expiate at large on the immensity of its views, and to lose itself amidst the variety of objects that offer themselves to its observation.« ebd.

3 · Duden: lat. *sublimis* = erhaben, zu: *sub* = unter(halb) und *limen* = Schwelle

4 · vgl. Bättschmann, S. 254

5 · von Trotha: Angenehme Empfindungen, S. 59

Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist«<sup>1</sup> und in gesteigerter Form als seelische Regung in Erscheinung trat. Es handelte sich demnach um eine intensive Wahrnehmung, die deutlich ihre Wirkung zeigte.

Man könnte den sich daran anschließenden Prozess auch als die Domestizierung des Schreckens oder als das Überwinden der Furcht beschreiben, denn es sollte nicht lange dauern, bis das Erhabene und das Schöne synonym ›Hand in Hand‹ gingen. Je eifriger diese ursprünglichen und existentiellen Erlebnisse in Reiseberichten und Beschreibungen verbreitet wurden, desto mehr Interessenten fanden sich, die genau diese Erfahrung selbst machen wollten und als unumgängliche Zwischenstation für den Verlauf ihrer Reise festlegten oder gar als alleinigen Anlass für eine solche wählten. (Mit der Begleiterscheinung, dass ein wesentlicher Aspekt leider nicht mehr gegeben war. Man hatte angefangen gezielt danach zu suchen. Die Erfahrung traf folglich nicht mehr unvorbereitet.)

Im gleichen Atemzug löste man den Begriff *des Schönen* aus den Sphären der Künste und vor allem aus den verstandesgemäßen und abstrakten Kategorien, wie der mathematischen Regelmäßigkeit. Von Interesse war nunmehr die Tatsache, dass das Schöne ebenso wie das Erhabene spezifische Wirkungen im Betrachter hervorrufen konnte, die von ihrer empfundenen Intensität her vergleichbar waren. Wieder Addison: »Delightfull scenes, whether in nature, painting, or poetry, have a kindly influence on the body as well as the mind, and not only serve to clear und brighten the imagination, but are able to disperse grief and melancholy and set the animal spirits in pleasing and agreeable motion«<sup>2</sup>. Aus dem anfänglichen Taumel zwischen Ergriffensein und nacktem Horror wurde der angenehme Schauer<sup>3</sup>, der seine Bedeutung aus der Fähigkeit zur Wirkung bezog. Die Wirkung an sich wurde somit zum maßgeblichen Charakteristikum des Wohlgefallens und zur Frage des Geschmacks deklariert<sup>4</sup>.

1 · Burke, Edmund: Das Erhabene - die scheinbare Gefährdung der Selbsterhaltung, in Bättschmann, S. 255

2 · Addison, Joseph zitiert in Trotha: Angenehme Empfindungen, S. 65

3 · ebd. S. 69

4 · ebd. S. 79



Bewusst war man sich indessen der Tatsache, dass die Wirkung eine rein subjektive Angelegenheit darstellte und dass das Negieren objektiver Kriterien miteinschloss, das Urteilsvermögen auf die Grundlage individueller Empfindungen zu verlagern. Prinzipiell wurde dieser Ansatz den liberalisierenden, aufklärerischen Interessen gerecht, die das 18. Jahrhundert auf die Schwelle zur Moderne manövrierten, gleichzeitig enthielt er aber auch ein zu lösendes Problem: Die Individualisierung der Wahrnehmung und die in diesem Konzept enthaltene potentielle Verindividualisierung der Gesellschaft, erzeugte automatisch die Frage nach dem Verbleib einer möglichen Konvention, des Anstandes und der Moral. Salopp formuliert, sah man sich mit dem Problem konfrontiert, dass, wenn jeder etwas anderes empfand, jeder auch nach seinem Geschmack und Belieben handeln konnte – was keinesfalls moralisch hätte sein können. Präziser formuliert: Wenn Gesellschaft und Gemeinschaft weiterhin möglich sein sollten, musste das ausschlaggebende »Geschmacksurteil nicht ›egoistisch‹, sondern ›pluralistisch‹ sein«<sup>1</sup> – die Empfindung, die Wahrnehmung und das resultierende Urteil mussten entsprechend geformt, herausgebildet und konventionalisiert werden.

Diese Gratwanderung war die Programmatik des *Englischen Gartens*, der spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch auf kontinental-europäischem Gebiet die barocke Gestaltungsweise dem Anachronismus freigab. Die oberste Prämisse der neuen Stilrichtung bestand aus ihrem wirkungsästhetischen Potential. Der Besuch der Gartenanlage sollte in erster Linie eine gesteigerte, sinnlich emotionale Erfahrung bewirken. Damit diese jedoch nicht der Willkür und Beliebigkeit unterlag, bestand die Aufgabe des Planers und Gestalters zuerst einmal darin, eine Kategorisierung zu erarbeiten, welche Wirkungen zu den präferierten und des Hervorrufs würdigen zu zählen seien, unter welchen Voraussetzungen und Gegebenheiten sich diese im Betrachter einstellen konnten und mit welchen Hilfsmitteln diese wiederum im Garten gezielt zu evozieren wären. Bei seiner systematischen Erarbeitung einer *Theorie der Gartenkunst*, konnte der deutsche Gartentheoretiker C. L. Hirschfeld für seine Konzeption drei Kategorien ausmachen, die ihm für die

Anlage von Gärten als wesentlich erschienen: das *Sanftmelancholische*, das *Romantische* und das *Feierliche*. Hirschfeld: »Eine sanftmelancholische Gegend bildet sich durch Versperrung aller Aussicht; durch Tiefen und Niederungen; durch dickes Gebüsch und Gehölz; [...] durch stillstehendes oder dumpfmurmelnendes Gewässer, dessen Anblick versteckt ist. [...] In einer solchen Gegend fallen sparsame Lichter nur durch, um den Einfluß der Dunkelheit vor dem Traurigen oder Fürchterlichen zu beschützen. Die Stille und die Einsamkeit haben hier ihre Heimat. [...] eine Holztaube, die in dem hohlen Gipfel einer entlaubten Eiche girrt, oder eine verirrte Nachtigall, die ihre Leiden der Einöde klagt – ist zur Ausstaffierung der Gegend schon hinreichend.«<sup>1</sup> Romantische Wesenszüge entsprangen hingegen »dem Außerordentlichen und Seltsamen der Formen, der Gegenstellung und Verbindungen. [...] Wo die rauhe finstere Wildnis mit einem kleinen stillen Thale voll glänzender Blumen sich paart, wo ein Waldstrom am Felsen durch blühende Gesträuche herabschäumt, und das blinkende Wasser zwischen den grünen Blättern umherirrt, wo kahle weiße Felsspitzen mitten über die Oberfläche einer schönen Waldung hervorragen – da ist ein Anfang von diesem Charakter. [...] Die Wirkungen des Romantischen sind Verwunderung, Überraschung, angenehmes Staunen und Versinken in sich selbst«<sup>2</sup>. Das Feierliche hingegen verstand Hirschfeld als Oberbegriff des Ernsthaften, Erhabenen und Majestätischen. Größe, Stille und Dunkelheit waren die ihm wesentlichen Eigenschaften. »Ihre Wirkungen sind Bewunderung, Ehrfurcht, Erhebung der Seele, die nicht geringer, als die Andacht ist. Bewegungen dieser Art, und besonders die so mächtigen Gefühle von der Größe und Allgegenwart des Vaters der Natur, müssen jedem Geist willkommen seyn, der seine Würde zu schätzen unter dem Getümmel der Welt noch nicht vergessen hat.«<sup>3</sup>

Zur gezielten Reproduktion dieser Gemütslagen war es darüber hinaus notwendig, die einzelnen Elemente und Bestandteile der äußeren und sichtbaren Natur genau zu erfassen und ebenfalls

1 · Hirschfeld, Lorenz: Theorie der Gartenkunst, Band 1, Leipzig, 1779, vgl. S. 211 ff., abgerufen auf <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hirschfeld1779/>, eingesehen 04.2014

2 · ebd. S. 214

3 · ebd. S. 221

ihrer potentiellen Wirkung nach zu befragen. Wiesen, lockerer oder dichter Baumbestand, die Baumarten an sich, Ebenen, Anhöhen, Vertiefungen, die Beschaffenheit vorhandener Gewässer und so weiter<sup>1</sup> enthielten allesamt spezifische Wesenszüge, die ihre entsprechende Wirkung auf das Gemüt des Betrachters ausüben konnten. Felsen zum Beispiel, »die roh und unbekleidet sind, haben an sich etwas unangenehmes, in dem sie den natürlichen Charakter der Wildheit und der Wüste an sich tragen«<sup>2</sup>. Sie können »durch ihre Höhe, Ausdehnung und Rauhigkeit besondere Szenen bilden, die [...] vorzüglich fähig sind Erstaunen, Ehrfurcht, Schrecken und Schauer einzuflößen«<sup>3</sup>.

Mit dieser Systematik stand dem Gartenplaner ein Arsenal an Gestaltungselementen zur Verfügung, welche ähnlich den einzelnen Farben auf der Palette des Malers zur angestrebten Gesamtansicht zusammengefügt werden konnten und den Betrachter wirkungsästhetisch zu ›bewegen‹ beabsichtigten. Ein Vergleich mit der Malerei war dabei naheliegend, denn die Feststellung ›all gardening is landscape painting‹<sup>4</sup> war augenfällig reversibel. Lorrain, Poussin und Rosa hatten es mit ihren Landschaftsgemälden hinreichend vorgeführt. Sie ordneten und komponierten einzelne Bestandteile zu einem idealisierten Ganzen. Ihre Ideallandschaften konnten im Betrachter das Gefühl des Erhabenen, des Heroischen, des Feierlichen und so weiter hervorrufen.

Gleiches lag in der Absicht des Gärtners, auch er arrangierte, ordnete, komponierte unter diesen Gesichtspunkten – auch wenn der neue Anspruch darin bestand, den Anschein zu erwecken, die Natur selbst bekleide das Amt des Gartenbaudirektors. In diesem Sinne war die Tätigkeit des Gärtners vergleichbar mit derjenigen des Malers, man traf sich inhaltlich auf der Ebene der Wirkung. Beide produzierten Szenen, stifteten Schauplätze und boten Ausblicke. Sowohl der Maler als auch der Gärtner produzierte Bilder, die die

1 · ebd. S. 186 ff.

2 · ebd.

3 · ebd.

4 · ein Zitat, was eher zu einer Floskel geworden ist. Hier zitiert in:

Gamper, Michael: Die Natur ist republikanisch - Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jh.; Könighausen und Neumann, Würzburg, 1998, vgl. S.44

Veredlung der sichtbaren Natur zum Thema hatten. Beide generierten *Landschaftsbilder*.

Ob Landschaftsmaler oder Landschaftsgärtner, agiert wurde nach dem Vorsatz: »Der vollkommene Landschaftler erhebt sich über den Kopisten der Natur; er arbeitet als Künstler, als ein Mann von Überlegung und Geschmack. Er malt daher nur die gewählte Natur. Er sondert das Gemeine, das Gewöhnliche, das Unschickliche, das Unbedeutende, das die Natur bey dem höhern, mehr auf Vollkommenheit als Schönheit gerichteten Plan ihrer Anordnung liegen lassen konnte, bey den Vorwürfen ab, womit er sich beschäftigt. Er sucht die schönsten, anmuthigsten, pikantesten Theile aus, [...] um daraus ein neues Ganzes zu bilden, das die Natur übertrifft, ohne deswegen aufzuhören, natürlich zu sein.«<sup>1</sup>

Der Sinn, die Zielsetzung und die in der Vorgehensweise enthaltene Strategie gewinnen hingegen an Kontur, wenn man weiter bei Hirschfeld liest: »Die Gegenstände der schönen Natur liegen vor dem Menschen ausgebreitet; die Werkzeuge seiner Sinne sind dazu harmonisch ausgebildet, ihre Eindrücke aufzufangen, durch eine weitere Fortpflanzung derselben die Einbildungskraft in Bewegung zu setzen und durch die Erscheinung angenehmer Bilder die Empfindung zu beleben«<sup>2</sup>. Der Landschaftsgarten entsprach als Gesamtkunstwerk der Forderung, durch die Erbauung des Gemüts der Erhebung der Seele dienlich zu sein. Das Markante an seiner ursprünglichen Konzeption ist der Umstand, dass das äußerlich Wahrnehmbare, die äußeren Erscheinungen der Natur, in Form einer Korrektur durch den Gestalter, nur als Zeichen und folglich als Auslöser und Anstoß zu einer vollbringenden Leistung seitens des Betrachters erachtet wurden. Im Landschaftsgarten sollte der Betrachter durch den Inhalt seiner Wahrnehmungen an jenen Punkt gebracht werden, an dem seine eigene Vorstellung aktiv wurde und bestehende Ideale reaktiviert werden konnten. Das bedeutet, das Durchwandern der Gartenanlagen und das Betrachten der entwickelten Szenerien erfolgte nicht um des Wanderns und Betrachtens willen, sondern um die Einbildungskraft desjenigen anzuregen und

1 · Hirschfeld zitiert ebd. S. 40

2 · Hirschfeld, Bd. 1, S. 161

zu fördern, der breit war, sich auf die gezielte Evokation des Abwesenden<sup>1</sup> einzulassen. Der Betrachter konnte sich an einen anderen Ort und/oder in eine andere Zeit versetzt fühlen. »Zu diesem Zweck ist große Mühe auf die Gestaltung der Staffagen verwendet worden, deren Qualität sich an der Wirkung auf die Einbildungskraft bemißt«<sup>2</sup>. Der Landschaftsgarten sollte die perfekte Illusion ermöglichen, deren Bedeutung letztendlich in der Steigerung einer Selbsterfahrung lag.

Die dafür notwendigen Voraussetzungen und die entsprechenden Demarkierungen des sich potentiell öffnenden Erfahrungshorizontes sind der folgenden Aussage zu entnehmen: »Es ist außer Zweifel, dass die Natur in den mannigfaltigsten Verhältnissen zu unsern Gefühlen steht, daß sie alle Töne unserer Empfindungen zu berühren vermag. Sie auf die harmonischste Art seine Gefühle stimmen, sein Herz beschäftigen zu lassen: dazu gehört Kenntniss dieser Gefühle selbst, so wie Kenntniss jeder Natur- Parthie und einzelner Gegenstände der Natur«<sup>3</sup>. Sollte das Konzept Landschaftsgarten funktionieren, musste die Tatsache gegeben sein, dass man die einzelnen Gegenstände, Wahrnehmungen und Gefühle ausdifferenziert benennen konnte und dass sie begrifflich determiniert waren.

Dies war ohne weiteres möglich, soweit man sich auf äußere Faktoren – Vegetation und Topografie, Verhaltensweisen und Affekte zum Beispiel – beschränken konnte. Sobald man es hingegen mit sinnlichen Wahrnehmung zu tun hatte und versuchte, diese zu charakterisieren, stand man vor dem Problem der unumgänglichen Uneindeutigkeit, das bedeutet, letzten Endes vor einem sprachlichen Problem. Das Erhabene beispielsweise rational zu begreifen und zu erklären, war schlichtweg unmöglich: »Um die flüchtige Erscheinung zu haschen, muß er [der Philosoph] sie in die Fesseln der Re-

1 · vgl. Gamper ebd. S. 217

2 · ebd.

3 · Schelle, Karl Gottlob: Die Spaziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen, Nachdruck d. Ausg. Leipzig, Martini, 1802, Markus Fauser (Hg.), [u.a.]: Olms-Weidmann, Hildesheim, 1990, S. 183 ff.

4 · »Ich war in den Alpen von Empfindungen erfüllt, die ich nie gekannt [und] die durch keine Beschreibung, sondern nur durch den eigenen Genuß begrifflich sind.«

Hirschfeld, Bd. 1, S. 187



gel schlagen, ihren schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürftigen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren. Ist es ein Wunder, wenn sich das natürliche Gefühl in einem solchen Abbild nicht wiederfindet und die Wahrheit in dem Berichte des Analysten als ein Paradoxon erscheint?«<sup>1</sup>. Erhabenheit konnte schlussendlich nur empfunden werden. Man konnte sie auch nicht unmittelbar darstellen und als Allegorie, wie die Tugenden oder die Laster, versinnbildlichen. Die einzige Möglichkeit bestand darin, Verweise zu erstellen oder anders formuliert, sich mit Zitaten aus dem Fundus der Literatur und der Malerei zu behelfen. Diese waren die assoziativen Impulsgeber, die im übertragenen Sinne als Schlüssellöcher im Landschaftsgarten fungierten, mit deren Hilfe man Eingang zu den ›entlegenen Orten oder Zeiten‹ finden konnte, die wiederum mit einer potentiellen und spezifischen Erfahrung, sprich Wirkung verbunden waren. Im Landschaftsgarten verschwammen Literatur, Malerei und gestaltete Umwelt zu einem semantischen Feld, das unabdingbar an die Kenntnis und das Verständnis gegenüber den einzelnen Metiers geknüpft war. Der *Garten von Stourhead* (England, Wiltshire) zum Beispiel, blieb demjenigen verschlossen, der die Leiden des *Aeneas* nicht bereits literarisch erlitten hatte. Demjenigen, welcher die Bilder Lorrains nicht kannte, um so mehr, da er die vorzufindende Architektur nicht als Orte einer entsprechenden Handlung und deren Bedeutungsebene verstehen konnte. Wer nicht im Vorfeld sensibilisiert war für das spezifische Arrangement, für die Beschaffenheit der Vegetation und die Topografie des Gartens, denjenigen erwartete nur ein formalästhetisches Erlebnis. Damit dergleichen Missverständnisse ausblieben, verkündete bereits am Entree des Gartens die Warnung: *Procul, o procul este, profani* – Uneingeweihte bleibt fern!

Interessant an dieser Stelle ist – insbesondere wenn man perspektivisch bereits an das Ende unseres kurzen Ausflugs in die Geschichte des Landschaftsbegriffs denkt – dass man bei dem Verhältnis zwischen den einzelnen künstlerischen Gattungen zwar von unmittelbarer Einflussnahme sprechen kann, aber nicht von getreuer Über-

1 · Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Klaus Berghahn (Hg.), Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2000, 1. Brief, vgl. S. 8



setzung von der einen in die andere. »Vielmehr entsprangen die einzelnen Kunstformen – Landschaftsgemälde, Gartenszene und Naturdichtung – einem Naturkonzept, in dem politische und gesellschaftliche Anliegen genauso sedimentiert waren, wie es selbst von ästhetischen Diskursen beeinflusst wurde. So ist es unsinnig, sich darüber zu streiten, ob die Malerei oder die Dichtkunst den Hebammen dienst bei der Geburt des Landschaftsgartens geleistet habe.«<sup>1</sup> Das bedeutet, dass die unterschiedlichen Bereiche der Kunst nicht danach eiferten, sich möglichst identisch nachzubilden oder gar zu überbieten – in Stourhead sollten nicht Lorrains Landschaftsbilder eins zu eins umgesetzt werden – sondern es ging um die Möglichkeit der Stiftung von Äquivalenz und um die Steigerung einer potentiellen Wirkung. Die Literatur war dabei der Lieferant für das narrative Moment, für die Sujets, die Handlungen und darüber hinaus für die adäquaten Begriffe. Die Landschaftsmalerei konkretisierte diese in Form von Bildern, die den Inhalt der Vorstellung entsprechend anreicherten. Der Beitrag des Landschaftsgartens war das gesteigerte Maß an Unmittelbarkeit. In ihm präsentierten sich die genannten Aspekte in Form einer realistischen und physischen Raumerfahrung. Alle drei zehrten vom Gleichen, alle drei trafen sich auf der Ebene der *Idee*. So verwundert es auch nicht weiter, dass die Qualität eines Gartens fortan mit den Attributen *malerisch* und *romanhaft* ausgedrückt werden konnte – oder, aus dem Englischen kommend, mit den Worten *picturesque* und *romantic*.

Worin der Mehrwert dessen bestand, was man allgemein unter der *ästhetischen Idee* zusammenfassen konnte, kam als klare Definition aus Königsberg: »Mit einem Wort, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unbenennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet«<sup>2</sup>.

1 · Gamper. ebd. S. 46

2 · Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, § 49, verwendete Ausgabe: Vorländer, Karl (Hg.), Verlag von Felix Meinert, Leipzig, 1948, S. 171

Darum also ging es: um die protegierte Expansion der Einbildungskraft, die über die bloße Begrifflichkeit eines Gegenstandes hinaus, den selbigen im Betrachter als lebendiges Gefühl zur Existenz brachte – und zwar bis zu jenem Punkt, an dem sich der Widerspruch zwischen lebloser Natur<sup>1</sup> und Geist, zwischen Wahrnehmung und Verstand, zwischen dem Tatsächlichen und dem Ideal aufheben ließ<sup>2</sup>. Dieser Zustand war nichts anderes als die unmittelbare Erfahrung von innerer Übereinstimmung und Identität. Das bedeutet, das von der ästhetischen Idee bestimmte Erkenntnisvermögen entsprach letzten Endes einer gesteigerten Selbsterfahrung, dem potentiellen Erkennen seines Selbst. Die Schönheit als erstrebenswertes Ideal war es »gegenüber der Mensch sich frei fühlen kann. Sie vermittelt ihm eine Ahnung dessen, was er sein soll und werden kann«<sup>3</sup>. Damit entsprach das Schöne auch einem Ideal, welches moralischen und politischen Ansprüchen gerecht wurde: »weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert«<sup>4</sup>.

Damit war die wesentliche Voraussetzung dafür geschaffen, den Begriff Landschaft aus dem Bereich der Kunst hinaustreten zu lassen, sowohl aus der bildlichen Darstellung, als auch aus den Garten- und Parkanlagen. Eine erneute Verschiebung und Erweiterung des Landschaftsbegriffs »wird also möglich durch die in der Aufklärungsästhetik im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollzogene Verlagerung des ästhetischen Problems von der Form auf die subjektive Reaktion«<sup>5</sup>. Diese Reaktion konnte nicht nur in den Gefilden der Kunst, sondern ähnlich der impulsgebenden Erfahrung zu Beginn des Jahrhunderts

1 · vgl. Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Zweiter Teil, Stichwort ›Landschaft‹, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1775, S. 114 ff.; zu finden unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/1762374>, abgerufen 08. 2014

2 · »Sinnengenuß und Verstandeserkenntnis vereinen sich, indem der Genuß als vernünftig erkannt und die Vernunftserkenntnis als als beglückend empfunden werden können.«

Kehn, Wolfgang: Ästhetische Landschaftserfahrung und Landschaftsgestaltung in der Spätaufklärung, in Wunderlich, Heinke (Hg.): ›Landschaft‹ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1995, S. 23

3 · Eberle, S. 202

4 · Schiller, ebd. 2. Brief, S. 11

5 · Kehn, ebd. S. 9

in den Bergen, auch in der ungestalteten, ›leblosen‹ Natur festgestellt, respektive entdeckt werden. Die entsprechende Sensibilität dafür verdankte man dem Erleben des Landschaftsparks. Ihn verließ man ausgestattet mit der entsprechenden Empfindsamkeit, den adäquaten Begriffen und einem spezifischen Erfahrungshorizont. Gezielt gesucht wurde nach einer ästhetischen (Selbst-)Erfahrung, die fernab hedonistischen Selbstzweckes, durchaus als die Frage nach der Bestimmung des Menschen aufgefasst werden konnte. Beim Betrachten der äußeren Natur »lernet der Mensch zuerst fühlen, daß eine nicht bloß thierische Empfindsamkeit für die erschütternden Eindrücke der gröbern Sinnen, sondern ein edleres Gefühl das Innere seines Wesens durchdringt, und eine Würksamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat. Er lernt andere Bedürfnisse kennen, als Hunger und Durst, und die bloß auf die Erhaltung der groben Materie abzielen. [...] Die Schönheiten der leblosen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menschen, daß er kein bloß irdisches, aus bloßer Materie gebildetes Wesen sey«.<sup>1</sup>

Landschaft ferner als »die Zusammenstimmung eines reichen Manigfaltigen zu einem Ganzen«<sup>2</sup> zu verstehen, entsprach grundsätzlich dem Prinzip der Malerei und deren ›Harmonie der Farben und Töne‹<sup>3</sup>; bedeutete aber für die Übertragung auf die äußere Natur die permanente Suche nach konkreten Vorgaben. Unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten durften die einzelnen, wahrnehmbaren Phänomene und Bestandteile der Natur keinen Widerspruch untereinander erzeugen, sich nicht gegenseitig verhindern, aufheben oder vermindern<sup>4</sup>, sondern ihre individuelle Charakteristik musste eine geschlossene, homogene Wirkung hervorbringen können. Diese

1 · Sulzer, ebd. S. 114

2 · Fernow, Carl Ludwig: Über Landschaftsmalerei, in Hg. Wieland, Christoph Martin, Der neue Teutsche Merkur, Göschen Verlag Leipzig, 3. Band, Jg. 1803, S. 532 f., zu finden unter <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/browse/neuteutmerk/31803.html>, eingesehen am 09. 2014

3 · ebd.

4 · »Man muß zuvörderst auf die einfache Wirkung merken, die jeder natürliche Gegenstand und jede besondere Lage und Beschaffenheit desselben schon für sich hervorbringt. Man muß sodann auf die Verhältnisse der Wirkungen der einzelnen Gegenstände gegen einander sehen, auf ihre größere oder geringere Zusammenstimmung, auf die Grenzen, wo die Harmonie gleichartiger oder verwandter Bewegungen anfängt, und wo eine Abweich-

Konstellation war gegeben, sobald man malerische und romanhafte Qualitäten entdecken konnte. Nur wenn man eine Aussicht vorfand, die den Blick auf eine in sich geschlossene und von ihrer Wirkung her verdichtete Szenerie freigab, die die Vorstellungskraft des Einzelnen zu initiieren und einen entsprechenden Vorstellungshorizont vor seinem inneren Auge zu eröffnen vermochte, konnte von Landschaft die Rede sein. Der Begriff war nicht auf jede beliebige Szene in der Natur übertragbar. Vielmehr war vorauszusetzen: »Es muss etwas darin seyn, das nicht bloß dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erwecket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorlotet; denn eben in dieser Absicht hat die Natur die rohe Materie mit so mannichfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar stumme, aber empfindsamen Seelen doch verständliche Sprache entsteht, in welcher sie den Menschen unterrichtet, und bildet«<sup>1</sup>.

Landschaft, synonym als Begriff für die sinnliche Erfahrung von Naturschönheit zu verstehen, war an die Bedingung geknüpft, auch in der ungestalteten Natur einen Initialreiz finden zu können, der eine Wechselwirkung zwischen Empfindungsvermögen und Einbildungskraft<sup>2</sup> in Gang zu setzten vermochte. Wie weit diese Korrelation de facto fortschreiten konnte, wird deutlich, wenn man ein letztes Mal Prof. Hirschfeld zu Wort kommen läßt: denn »indem [der Betrachter] die Landschaft überschaut, sammelt er mehr entzückende Bilder, schöpft er mehr erhabene Empfindungen, hebt sich leichter über die kleinen Nebel dieses Lebens hinaus; und bey der Fortschreitung der Prospective, die keine plötzliche und deutliche Auswicklung haben, sondern sich unabsehbar in die Dämmerung der Ferne hinziehen, verliert sich sein Geist in süße Ahnungen von seiner eigenen unbegrenzten Fortdauer«<sup>3</sup>. Und es muss ergänzt werden: »Wie sehr erweitert sich nicht die ganze Seele, spannet alle ihre Kräfte an, arbeitet, um alles zu umfassen, wenn sich die Aus-

ung anhebt. [...] Wo Gegenstände von verschiedenen Einwirkungskräften auf einmal wahrgenommen werden, da entsteht auch eine zusammengesetzte Bewegung.«

Hirschfeld, Bd. 1, S. 228 f.

1 · Sulzer, ebd. S. 116

2 · Kehn, ebd. S. 17

3 · Hirschfeld, Bd. 3, S. 11

sicht auf den Ozean voraus eröffnet, oder wenn in einer hellen Winternacht die grenzenlose Schöpfung voll leuchtender Planeten und brennender Fixsterne sich unserem Auge zu entwickeln scheint! [...] man fühlt es, daß man nicht mehr der alltägliche Mensch, sondern ein Wesen von einer Kraft und Bestimmung ist, die weit über den Punkt, auf welchem wir stehen, hinausragt<sup>1</sup>.

1 · Hirschfeld, Bd. 1, S. 161 ff.

## x. Objekt und absolutes Ich

Umgehend kam jedoch der Appell zur Rückkehr auf den Boden der Tatsachen. Neben Warmblütern und Heringen hatte sich Gedanken-gut aus der ostpreußischen Provinz zum Exportschlager entwickeln können und so verwundert es auch nicht weiter, dass folgende Aussage im Laufe der Zeit weitreichende Verbreitung und eine entsprechende Bedeutung erlangen sollte. Kant: »Wenn die Anschauung sich nach der Beschaffenheit der Gegenstände richten müßte, so sehe ich nicht ein, wie man a priori von ihr etwas wissen könne; richtet sich aber der Gegenstand (als Objekt der Sinne) nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens, so kann ich mir diese Möglichkeit ganz wohl vorstellen.

Weil ich aber bei diesen Anschauungen, wenn sie Erkenntnisse werden sollen, nicht stehen bleiben kann, sondern sie als Vorstellungen auf irgend etwas als Gegenstand beziehen und diesen durch jene bestimmen muß, so kann ich entweder annehmen, die Begriffe, wodurch ich diese Bestimmung zustande bringe, richten sich auch nach dem Gegenstande, und dann bin ich wiederum in derselben Verlegenheit, wegen der Art, wie ich a priori hiervon etwas wissen könne; oder ich nehme an, die Gegenstände oder, welches einerlei ist, die Erfahrung, in welcher sie allein (als gegebene Gegenstände) erkannt werden, richte sich nach diesen Begriffen, so sehe ich sofort eine leichtere Auskunft, weil Erfahrung selbst eine Erkenntnisart ist, die Verstand erfordert, dessen Regel ich in mir, noch ehe mir Gegenstände gegeben werden, mithin a priori voraussetzen muß<sup>1</sup>.

Sollten die theoretisierenden Bemühungen der Herren Hirschfeld und Sulzer zu relevanten Erkenntnissen führen und sich nicht als Herumtappen im metaphysischen Dunkel<sup>2</sup> entlarven, so musste demnach eine grundsätzliche Tatsache akzeptiert werden: Der Gegenstand der Wahrnehmung ist stets durch dieselbige bedingt. Die Vorstellung

1 · Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft (ferner KrV), B XVII, verwendet wurde in diesem Fall die Ausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983

2 · vgl. ebd., B XIV f.



konstituiert den jeweiligen Begriff, womit gleichzeitig die Grenzen des Erfahrungshorizontes determiniert sind. Dies verlangt, dass die grundsätzlichen Voraussetzungen unter denen man Erfahrungen machen kann, notwendigerweise miteinbezogen respektive mitgedacht werden müssen und darüber hinaus als Ausgangspunkt zum Erlangen von Erkenntnis zu betrachten sind. Kant zufolge ist demnach an allererster Stelle eine genaue Analyse des Verstandes und der Urteilskraft vonnöten. Beides mündet für ihn in den Begriff der Vernunft, die als oberstes Erkenntnisvermögen erstgenannte selbst als Gegenstand<sup>1</sup> erkennt und nach Maßgaben der sittlichen Anwendbarkeit (die praktische Vernunft) den intelligiblen Bereich der Freiheit eröffnen kann.

Was dies im Einzelnen zu bedeuten hat und was man sich darunter vorstellen kann, soll an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Entscheidender für die weitere Entwicklung des Landschaftsbegriffs ist vielmehr die Tatsache, dass die Kritiken Kants erhebliche Konsequenz nach sich zogen und für einen erneuten und kategorischen Perspektivwechsel sorgten. Um dies zu erläutern und weil Kant offensichtlich ebenso Interesse am ›Landschaftlichen‹ besaß, könnte man den relevanten Aspekt exemplarisch auch mit jenen Worten illustrieren: »Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreist, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, und jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann. Ehe wir uns aber auf dieses Meer wagen, um es nach allen Breiten zu durchsuchen,

1 · »Der Verstand macht für die Vernunft ebenso einen Gegenstand aus, als die Sinnlichkeit für den Verstand. Die Einheit aller möglichen empirischen Verstandeshandlungen systematisch zu machen, ist ein Geschäft der Vernunft, sowie der Verstand das Mannigfaltige der Erscheinungen durch Begriffe verknüpft und unter empirische Gesetze bringt.«

Kant, KrV, B 693

und gewiß zu werden, ob etwas in ihnen zu hoffen sei, so wird es nützlich sein, zuvor noch einen Blick auf die Karte des Landes zu werfen, das wir eben verlassen wollen, und erstlich zu fragen, ob wir mit dem, was es in sich enthält, nicht allenfalls zufrieden sein könnten, oder auch aus Not zufrieden sein müssen, wenn es sonst überall keinen Boden gibt, auf dem wir uns anbauen könnten«.<sup>1</sup>

Den Verstand als Insel zu beschreiben, die ihrem Begriff nach begrenzt und dennoch der alleinige Sitz der Wahrheit ist, umgeben von den ›trügerischen Wogen der Ungewissheit‹, welche letztlich nur auf die Evidenz und Verlässlichkeit der eigenen Gestade verweist – ist nichts geringeres als der Versuch sich einen Überblick zu verschaffen und demzufolge ein Standortproblem. Das Individuum tritt plötzlich neben sich, und aus dem Abenteurer in den Nebelbänken wird der Souverän des exozentrischen Standpunktes oder anders formuliert: mit Kant dreht sich die Denkrichtung.

Der gesamte wirkungsästhetische Diskurs vor Kant, basierte auf der Annahme, dass vom jeweiligen Gegenstand eine ästhetische Kraft ausgeht, welche »vermögend ist, unsere Aufmerksamkeit von der Betrachtung seiner Beschaffenheit abzulenken und sie auf die Wirkung zu richten, die der Gegenstand auf uns, vornehmlich auf unseren inneren Zustand macht«<sup>2</sup>. Das bedeutet, die Qualität eines Gegenstandes beruhte auf dessen Wirkmächtigkeit, die in einem »unveränderlichen Verhältniß gegen die Natur unserer Vorstellungskraft«<sup>3</sup> stand. Der Mensch verfügte naturbedingt über eine entsprechende Veranlagung und konnte durch den jeweiligen Gegenstand adäquat affiziert werden. Um dem jeweiligen Ideal (der Schönheit, der Wahrheit etc.) näher kommen zu können, war es notwendig jenen Standpunkt ausfindig zu machen, von dem aus sich die größtmögliche und intensivste Wirkung einzustellen vermochte.

Kant hingegen verweigerte sich gegenüber der unablässigen Suche nach dem geeigneten Standpunkt und konzentrierte sich auf den Umstand, dass jeglicher Gegenstand zuerst einmal der Gegenstand *unserer* Wahrnehmung und der Inhalt *unserer* Sinne ist. Die

1 · ebd. B 295

2 · Sulzer, ebd., Stichwort ›Kraft‹, S. 61

3 · ebd.

Anregung dafür verdankte er Kopernikus, »der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelskörper nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ«<sup>1</sup>.

Die *kopernikanische Wende* war insofern ein wissenschaftlicher Fortschritt, als dass es sich im eigentlichen und wahrsten Sinne um einen Rückschritt handelte, um einen Schritt zurück aus dem ursprünglichen Verhältnis zwischen Mensch und (Um)Welt heraus. Kants Suche galt einem Meta-Standpunkt, der nur auf dem Weg der Transzendentalphilosophie zu erreichen war und am Ende jedoch eine herrliche Aussicht versprach – eine Perspektive, die eine fundamentale Neuwertung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt ergab.

Das Subjekt vor Kant war der Gegenstand, der dem Erkennen zu Grunde lag<sup>2</sup>. Im englischen »subject« und im französischen »sujet« findet sich diese Bedeutungsebene bis in die Gegenwart hinein<sup>3</sup>. Der absolute Grund, »in welchem selbst alle einzelnen Begründungszusammenhänge fundiert sind«<sup>4</sup>, war Gott. »So ist er das Zugrundeliegende: das Subjekt«<sup>5</sup>. Vorsichtig könnte man sagen, das Subjekt war die Substanz<sup>6</sup>. Das Objekt hingegen war das, was der Mensch vermögend seiner Vorstellungskraft daraus machte, das, was er im Rahmen seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten vom Subjekt erkennen beziehungsweise verstehen konnte und ihm im Gegenzug, in der Objektion, das heißt durch sein Vorstellungsvermögen, förmlich entgegenhielt.

Auf genau diese Tätigkeit des »Vorwerfens«<sup>7</sup> konzentriert sich Kant und stellt unter dieser Gegebenheit die Frage nach der Mög-

1 · Kant, KrV B XVI

2 · Kaulbach, Friedrich: Immanuel Kant, de Gruyter, Berlin, 1982, vgl. S. 68

3 · The Oxford English Dictionary (1991): engl. **subject**: The substance of which a thing consists or from which it is. / Langenscheidts Großwörterbuch Französisch (1996): franz. **sujet**: Anlaß, Grund, Ursache

4 · Kaulbach, ebd. S. 67

5 · ebd.

6 · Hg. Ritter, Joachim u. Gründer, Karlfried: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Schwabe, Basel, 1971, Stichwort **Substanz**: „Ploucquet definiert die S. als ein das eigene Sein zum Ausdruck bringendes Prinzip“

lichkeit zum Erhalt von Wissen. Indem er von seinem transzendenten Standpunkt aus den Blick auf das Erkenntnisvermögen richtet und die Frage nach dem *Was* mit der Frage nach *Wie* eintauscht, dreht sich unvermittelt das Subjekt um 180 Grad um das Objekt als Mittelpunkt herum. Der denkende Mensch war plötzlich das Subjekt<sup>1</sup>, weil er durch seine Erfahrung und Anschauung den jeweiligen Gegenstand grundsätzlich in dessen Beschaffenheit bedingte. *Was* der Gegenstand wirklich und als ›Ding an sich‹ war, darüber konnte niemand sicher Auskunft geben<sup>2</sup>. Über das *Wie* und aus welchem Blickwinkel der Gegenstand dem Betrachter erschien, hingegen schon eher. Wenn Kant gedanklich festlegte: »Objekt aber ist das, in dessen Begriff das Mannigfaltige einer gegebenen Anschauung vereinigt ist.«<sup>3</sup>, kam damit direkt zum Ausdruck, dass ferner der Gegenstand nicht mehr ohne ein ›ich denke‹, sprich ohne das Selbstbewusstsein, dessen Inhalt der Gegenstand ist, betrachtet werden konnte<sup>4</sup>.

Der Stein, den Kant damit ins Rollen gebracht hatte, hinterließ bei seinem Aufprall ohne Zweifel einen deutlichen Riss. Auf der einen Seite stand ferner das *Ich* als die Sphäre der Subjektivität und dem

7 · DWDS: Substantivierung des neutralen Part. Perf. von lat. **obicere** (obiectum) 'entgegenwerfen, -stellen, vorsetzen, darbieten, vorwerfen' (vgl. lat. **ob** 'entgegen, vor, über etw. hin, wegen, für' und **iacere** 'werfen')

1 · Um Missverständnissen vorzubeugen, muss indes ergänzt werden, dass es nicht in Kants Interesse lag, den menschlichen Geist zur Ursache und zum Grund für die Existenz der Dinge zu erklären. In seinem Fokus stand vielmehr der Erkenntnisgewinn gegenüber dem Bereich der Metaphysik und die Frage: »Wie ist Metaphysik als Wissenschaft möglich?« Kant, KrV, B 22

2 · »was die Dinge an sich sein mögen, weiß ich nicht und brauche es auch nicht zu wissen, weil mir doch niemals ein Ding anders als in der Erscheinung vorkommen kann.« Kant zitiert in Historisches Wörterbuch der Philosophie, Stichwort **Objekt**

3 · Kant, KrV B 137

4 · »Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können [...] Diejenige Vorstellung, die vor allem Denken gegeben sein kann, heißt Anschauung. Also hat alles Mannigfaltige der Anschauung eine notwendige Beziehung auf das: Ich denke [...]. Der Gedanke: diese in der Anschauung gegebene Vorstellungen gehören mir insgesamt zu, heißt demnach so viel, als ich vereinige sie in einem Selbstbewußtsein [...] Folglich ist die Einheit des Bewußtseins dasjenige, was allein die Beziehung der Vorstellung auf einen Gegenstand [...] ausmacht, und worauf folglich selbst die Möglichkeit des Verstandes beruht.« ebd. B 132/ 133

gegenüber die Natur als sinnlich erfahrbarer Gegenstand, das heißt, der Gegenstand der Erfahrung als Bereich der *Objektivität*. Letzteres konnte unter Gesetzmäßigkeiten gefasst werden, die aus der Analyse des Erkenntnisvermögens abzuleiten waren. Denn falls der Verstand das Vermögen war, ›das Mannigfaltige der Anschauung in synthetischer Einheit zu denken‹<sup>1</sup> und die Vernunft hingegen das Vermögen ›die Einheit aller möglichen empirischen Verstandeshandlungen systematisch zu machen‹<sup>2</sup>, dann waren dies die Prinzipien a priori, die die Notwendigkeit implizierten ›die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee‹<sup>3</sup> zu versammeln – und diese Idee war nichts anderes als der Begriff: eine Vernunftseinheit aus systematischer Bezugnahme der einzelnen Aspekte zu einem geschlossenen Ganzen; die methodologische Voraussetzung für den Erhalt konsistenten Wissens. Wissenschaft war folglich von ihrem Wesen her durch Regeln bedingt und verlangte im Gegenzug vom Gegenstand, dass er sich ebenfalls Regeln unterwarf. Von diesem Punkt an war die Natur nicht mehr der Gesetzgeber, dessen Wirkungsweise man erkennen musste, sondern umgekehrt »Unter Natur verstehen wir den Zusammenhang der Erscheinungen ihrem Dasein nach, nach notwendigen Regeln, d. i. nach Gesetzen [...] und zwar zufolge jener ursprünglichen Gesetze, nach welchen selbst Erfahrung allererst möglich wird«<sup>4</sup>.

Um dies eindeutiger verstehen zu können, muss man sich erneut ›das Land der Wahrheit‹ vor Augen führen, ›umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins‹. Mit der Theorie Kants wurde das Rüstzeug für die anstehende Fahrt durch die besagten Gewässer der ›Unkenntnis‹ bereitgestellt. Die für die Seefahrt notwendigen Instrumente, das passende Fahrzeug und der unabkömmliche Proviant waren selbstredend alles Dinge, die nur auf dem Festland, der Insel namens Verstand, angefertigt und verstaubt werden konnten. Wie man auf diesem Ozean im Stande war zu navigieren, wie weit man auf dieser Fahrt gelangen sollte und

1 · ebd. B 359

2 · ebd. B 692

3 · ebd. B 681

4 · ebd. B 262/263



mit welcher Kraft man seiner Tätigkeit nachzugehen vermochte – alles dies hing von der Beschaffenheit dieser Ausrüstung ab. Sie war die Voraussetzung zum Gelingen der Mission und gleichzeitig der einzig verbleibende Bezugspunkt während der Erkundung der grenzenlosen Weite. Die Namen der auslaufenden Schiffe waren schlicht und einfach gehalten. Voran fuhr die ›Systematik‹<sup>1</sup>, gefolgt von der ›Kausalität‹<sup>2</sup>, der ›Empirie‹<sup>3</sup> und der ›Methodik‹<sup>4</sup>. Das Kommando der kleinen Flotte war gleichberechtigt verteilt und unterstand lediglich den Maximen der Widerspruchsfreiheit und Logik, das heißt den Prinzipien der Vernunft. Gesegelt wurde unter der gemeinsamen Losung: Wissenschaft.

Die Winde standen günstig und die Dünung war sacht. Meile für Meile konnte man in Augenschein nehmen und dabei eifrig Ladung an Bord nehmen – Treibgut, das man in die Bäuche der Schiffe hievte, schwimmende Brocken, Begriffe genannt. Die Fahrt ging zügig voran ... wäre da nicht eines Morgens am Horizont ein unbekanntes, einsames Schiff erschienen. Mit tiefschwarzem Rumpf, purpurnen Segeln und am Topmasten leuchtend, unschwer zu erkennen das Hoheitszeichen: die blaue Blume.

Ohne jegliche Vorankündigung eröffneten jene das Feuer: »Die Vernunft erkennt in ihren Bemühungen immer nur, dass sie selbst aus etwas folgt, dessen Absolutheit sie niemals einzuholen vermag. Der eigentliche Grund ist nicht selbstexplikativ, er kann sich immer nur über eine Folge begreiflich machen. Von Vorstellung zu Vorstellung wird so das Denken im Fluss gehalten, weil es immer auf das hin gerichtet ist, was es noch nicht erfasst hat, und was, indem es begrifflich erfasst ist, in seiner produktiven Tätigkeit bereits wieder

2 · DWDS: System n. Entlehnung von spätlat. *systema* n., griech. *sýstēma* (σύστημα) 'aus Einzelteilen zusammengefügt und gegliedertes Ganzes, Vereinigung, Gruppe'

3 · DWDS: Kausalität f. gesetzmäßiger Zusammenhang zwischen zwei Erscheinungen, nach dem die eine als Ursache notwendig die andere als Wirkung hervorbringt

4 · DWDS: empirisch Adj. 'auf Erfahrung beruhend', entlehnt aus lat. *empīricus* 'der Erfahrung folgend'

5 · DWDS: Methode f. 'systematisches Vorgehen nach bestimmten Grundsätzen und Regeln, folgerichtiges Herangehen an eine Aufgabe' (17. Jh.; vgl. frz. *méthode*, 16. Jh.), entlehnt aus lat. *methodus* f., griech. *méthodos* (μέθοδος) f. 'nach bestimmten Regeln geordnetes Verfahren.'



darüber hinaus geschritten ist«<sup>1</sup>. Es handelte sich demnach nur um einen Warnschuss, um einen gut gemeinten Rat im eigenen Interesse, denn das, was die Besatzung der Schiffe dort aus dem Wasser zog, war immer nur die Vergangenheit, niemals jedoch der unmittelbare, gegenwärtige und absolute Moment. *Wissen* in Form von Begriffen war immer der Zeitform des Perfekts unterstellt, denn »Wir werden [...] erst dann auf dem Gipfel der Wahrheit selbst angekommen sein, und die Dinge sowohl mit Wahrheit erkennen als darstellen, nachdem wir mit unsern Gedanken zu dem unzeitlichen Dasein der Dinge und den ewigen Begriffen derselben gelangt sind«<sup>2</sup>.

Eine grundsätzliche Tatsache galt es zu akzeptieren: die menschliche Wahrnehmung war an eine zeitliche Abfolge gebunden. Man konnte entweder nach den Dingen greifen, sie unmittelbar in der Realität erfahren, oder man versuchte, das Geschehen geistig zu reflektieren, das heißt in einen ideellen Zusammenhang, in eine bestehende Ordnung zu integrieren. Zwischen diesen beiden Optionen bestand eine Wechselwirkung, beides war sich gegenseitig sowohl Ursache als auch Wirkung. Unmittelbare Erfahrung und Reflexion hingen in ein und demselben Augenblick stattfinden zu lassen, das ging leider nicht, nicht unter den Bedingungen des transzendentalen Standpunktes. Schelling: »Das Ich muss, um das Objekt überhaupt als Objekt anschauen zu können, einen vergangenen Moment als Grund des Gegenwärtigen setzen. [...] Es kann mir jetzt nur ein Objekt mit diesen und keinen anderen Bestimmungen entstehen, weil ich im vergangenen Moment ein solches produziert hatte, was den Grund gerade dieser und keiner anderen Bestimmung enthielt«<sup>3</sup>. Vor allem in Bezug auf das *Ich*, auf das *Selbstbewusstsein*, war dieser Aspekt nicht zu vernachlässigen, denn die Dinge waren schlicht und ergreifend *bedingt*<sup>4</sup>, was verlangte, die Voraussetzung zur Objek-

1 · Hg. Knatz, Lothar u. Otabe, Tanehisa: Ästhetische Subjektivität - Romantik und Moderne; Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg, 2005, vgl. S. 141

2 · Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge, Unger, Berlin, 1802, vgl. S. 11

3 · Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: System des Transscendentalen Idealismus, H. Korten u. P. Ziche (Hg.), Verlag Frommann- Holzboog, Stuttgart, 2005, vgl. Band 9.1, III 486, S.183 f.

4 · »Bedingen heißt die Handlung, wodurch etwas zum Ding wird, bedingt, das was zum Ding gemacht ist; woraus zugleich erhellt, daß nichts durch sich selbst als Ding gesetzt

tivität darin zu sehen, dass etwas begrenzt und festgelegt, hingegen nicht offen und frei sein konnte: »Durch das erste Produzieren ist die Freiheit des Produzierens auf immer gleichsam verwirkt«<sup>1</sup>. Im Gegensatz zu einem beliebigen Gegenstand war das Ich jedoch kein Etwas, welches einem zum ersten Mal in Erscheinung trat. Das »erstmalige Produzieren« war in diesem Falle unmöglich, »denn daß die Intelligenz sich erscheint, als hätte sie überhaupt vorzustellen angefangen, gehört ebenfalls nur zu ihrer besonderen Beschränktheit. Diese hinweggenommen, ist sie ewig und hat nie angefangen zu produzieren. Wenn geurteilt wird, die Intelligenz habe angefangen zu produzieren, so ist es immer wieder sie selbst, die nach einem bestimmten Gesetz so urteilt; also folgt daraus allerdings, daß die Intelligenz für sich selbst, nimmer aber daß sie objektiv oder an sich hat angefangen vorzustellen«<sup>2</sup>. Mit anderen Worten, das *Ich* war nicht objektivierbar. Es gab keinen äußeren Standpunkt, von dem aus man es betrachten konnte. Das Bewusstsein über das Bewusstsein war immer noch Bewusstsein. Man konnte es nicht in der vorgestreckten Hand halten und es betrachten. Das Selbst war nicht in Begriffe zu bringen und nicht bedingbar, sondern antonym dazu: absolut. Wo es aber keine Bedingungen gab, konnte folglich auch keine Betrachtung durch die (äußeren) Sinne stattfinden; und somit war das Ich auch nur »für sich selbst als blosses Ich in intellectualer Anschauung bestimmt.«<sup>3</sup>

Der Inhalt dieses Innewerdens<sup>4</sup>, »jene Form der absoluten Affirmation seiner selbst durch sich selbst«<sup>5</sup> war hingegen auch keine Form reinen Wissens, sondern darüber hinaus die Gleichzeitigkeit von wissen und gewusst werden<sup>6</sup>, das heißt der Augenblick der In-

seyn kann, d.h. daß ein unbedingtes Ding ein Widerspruch ist.«

Schelling: System des Transscendentalen Idealismus, Band 2, § III, S. 89

1 · Schelling, Band 9,1, III 486, S. 183 f.

2 · ebd.

3 · Schelling, Band 2, § VII, S. 106

4 · DWDS: intellektuell Adj. zu lat. *intellegere* (intellēctum) 'innwerden, verstehen, erkennen'

5 · Schelling zitiert in: L. Dittmann: Schellings Philosophie der bildenden Kunst, aus: Hg. H. Bauer u.a.: Kunstwissenschaft und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1963, S. 50

6 · vgl. ebd.

differenz zwischen Subjekt und Objekt und der Moment der Aufhebung der Grenzen zwischen Geist und Natur, zwischen Erkennendem und Erkanntem. Das Absolute, das uneingeschränkt und vollkommene Ganze als die unmittelbare Erfahrung von Einheit und Identität, war nichts anderes als Pantheismus: »Gott ist nicht die Ursache des Alls, sondern das All selbst«<sup>1</sup>. Das Absolute war das stetige Werden und Vergehen, das permanente Produktiv- und Tätigsein.

»Tritt denn hin auf den Gipfel des Gebirges, schau hin über die langen Hügelreihen, betrachte das Fortziehen der Ströme und alle Herrlichkeit, welche deinem Blicke sich auftut, und welches Gefühl ergreift Dich? – es ist die stille Andacht in Dir, Du selbst verlierst Dich im unbegrenzten Raume, Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung, Dein Ich verschwindet, Du bist nichts, Gott ist alles.«<sup>2</sup>, schreibt der Dresdner Hofarzt und Landschaftsmaler Carl Gustav Carus in seinem zweiten Brief über die Landschaftsmalerei. Er skizziert damit die Gleichsetzung zwischen dem Gefühl und Gott, dem Absoluten. Das Ich verschwindet beim Anblick der Landschaft. Sowohl die Natur als auch der menschliche Geist verlieren ihren Gegenpart. Carus konkretisiert diesen Vorgang: das Ich verliert sich in dem Augenblick, wo Empfindung und Vorstellung übereinkommen. Erstere beschreibt er als Richtung auf das Unendliche und als ein Unbegrenztes, »daher die Tiefe, das Unaussprechliche der Empfindung«<sup>3</sup>. Letztere ist die Richtung zum Endlichen und Begrenzten, »daher die mögliche Schärfe und Klarheit in der Vorstellung«<sup>4</sup>. Die Empfindungen sind der Bereich der Natur, das, was die Realität den Sinnen vorgibt. Die Vorstellungen sind die Artikulationen des Geistes, das, was dem Ideellen Kontur und Gestalt verleiht. Die Auflösung der Gegensätze zwischen Unendlichem und Endlichem, zwischen dem Gefühl und dem Gedanken, zwischen Unbedingtem und Bedingbarem ereignet sich in jenem Augenblick, wo Einheit und Ganzheitlichkeit empfunden und gleich-

1 · ebd.

2 · Carus, Carl Gustav: Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, Kiepenheuer Verlag, Weimar/Leipzig, 1982, S. 21

3 · ebd. S. 29

4 · ebd.

zeitig erkannt und verstanden werden. Dies wird möglich, wo die Wahrnehmungen gegenüber dem Inneren und dem Äußeren durch einen gemeinsamen Ursprung hervorgerufen sind: »Allem aber, was wir empfinden und denken, allem, was ist und was wir sind, liegt eine ewige, höchste, unendliche Einheit zugrunde. Ein tiefes inneres Bewußtsein, welches eben, weil durch dasselbe die Möglichkeit alles Erkennens, Beweisens und Erklärens gegeben ist, selbst nie erklärt oder bewiesen werden kann [...] gibt uns davon, und zwar nach dem Grade unserer Entwicklung, bald dunkler, bald klarer die feste Überzeugung. Die Sprache deutet jenes Unermeßliche an in dem Worte: Gott. – Offenbart ist uns dieses Höchste in Vernunft und Natur als Inneres und Äußeres, wir selbst aber fühlen uns als einen Teil dieser Offenbarung, das ist als Natur- und Vernunftwesen, als ein Ganzes, welches Natur und Vernunft in sich trägt, und insofern als ein Göttliches«<sup>1</sup>.

Landschaft als Betrachtung der äußeren Natur und als ›die Zusammenstimmung eines reichen Mannigfaltigen zu einem Ganzen‹ verstanden, entsprach der romantischen Idee des Absoluten. Synonym dazu stand das Wort *Schönheit*, folglich dasjenige, »wodurch die Empfindung göttlichen Wesens in der Natur, das ist in der Welt sinnlicher Erscheinungen, erregt wird«<sup>2</sup>. Wenn die Erscheinung der Natur durch nichts beeinträchtigt, unverfälscht, frei und dezidiert einen Anklang an ›den Kreis des großen Naturganzen‹ geben konnte, »da empfindet auch der Mensch innig das Walten der ewigen Gesetzmäßigkeit, er erkennt Schönheit«<sup>3</sup>.

1 · ebd. S. 24

2 · ebd. S. 36

3 · ebd.



## Bildbeispiele



*Beispiel 1* · © Michael Reisch – Landschaft, 7/021, 2009, Original 149 x 300 cm



*Beispiel 2* · Beate Gütschow – LS#3, 1999, Original 116 x 169 cm

© VG - Bild - Kunst, Bonn 2017





*Beispiel 3* · Werkstatt Joachim Patinir – Rast auf der Flucht nach Ägypten, wahrscheinlich 1515-24, Original 33 × 49.7 cm  
National Gallery, London, GB



*Beispiel 4* · Albrecht Dürer – Das Weiherhaus, 1496,  
(Ausschnitt) Original 21,3 cm x 22,5 cm  
The British Museum, London





Beispiel 5 · Albrecht Dürer – Die Madonna mit der Meerkatze  
 um 1500, Original 12,2 x 19,2cm  
 Kupferstichkabinet der Staatlichen Museen zu Berlin



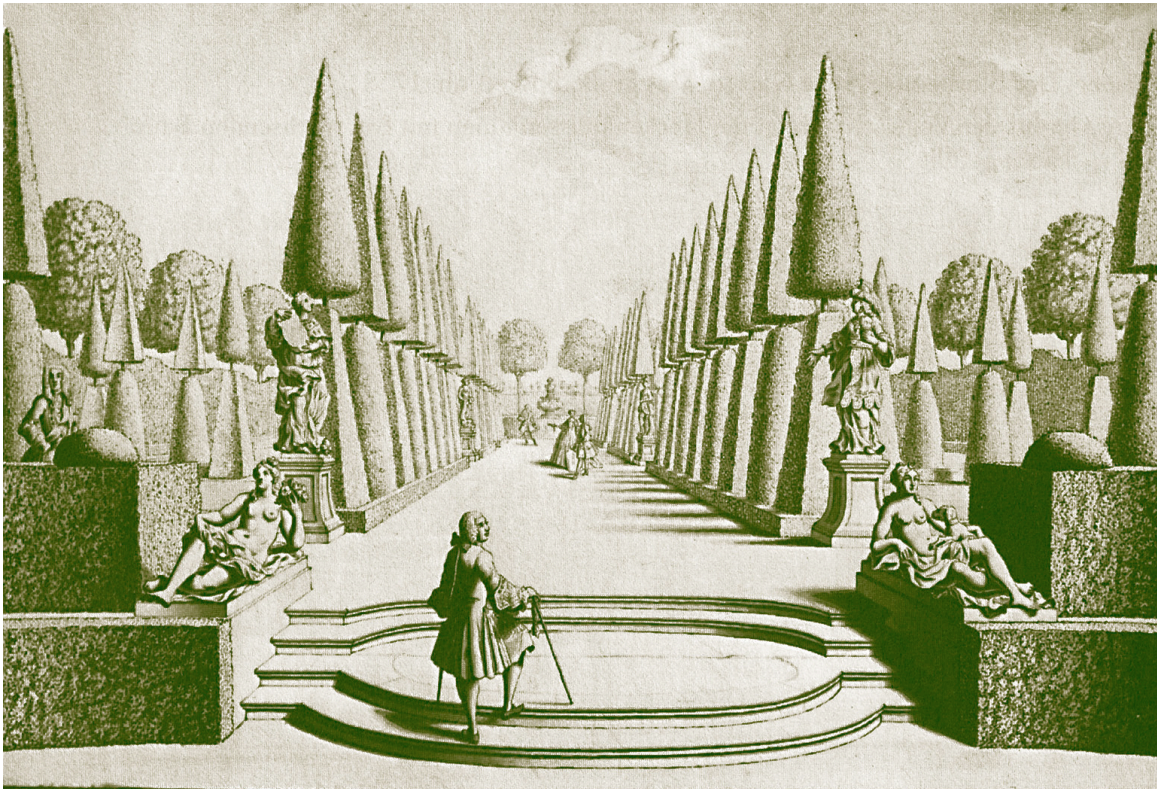


*Beispiel 6* · Joos de Momper der Jüngere – Berglandschaft mit Reisenden,  
um 1620, Original 49,5 x 67 cm  
Privatsammlung Bochum



*Beispiel 7* · Jan Josephszoon van Goyen – Blick auf Leiden von Nordosten  
1650, Original 65 x 97,5 cm  
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Niederlande





*Beispiel 8* · Salomon Kleiner – Seitenallee des Gartenpalais Starhemberg, Wien,  
ca. 1730

Österreichische Nationalbibliothek, Wien



*Beispiel 9* · Claude Lorrain – Die Verstoßung der Hagar  
1668, Original 106 x 140 cm  
Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München,





*Beispiel 10* · Jacob van Ruisdael – Ansicht von Haarlem  
um 1670, Original 62 x 55 cm  
Ruzicka-Stiftung , Kunsthaus Zürich, Schweiz



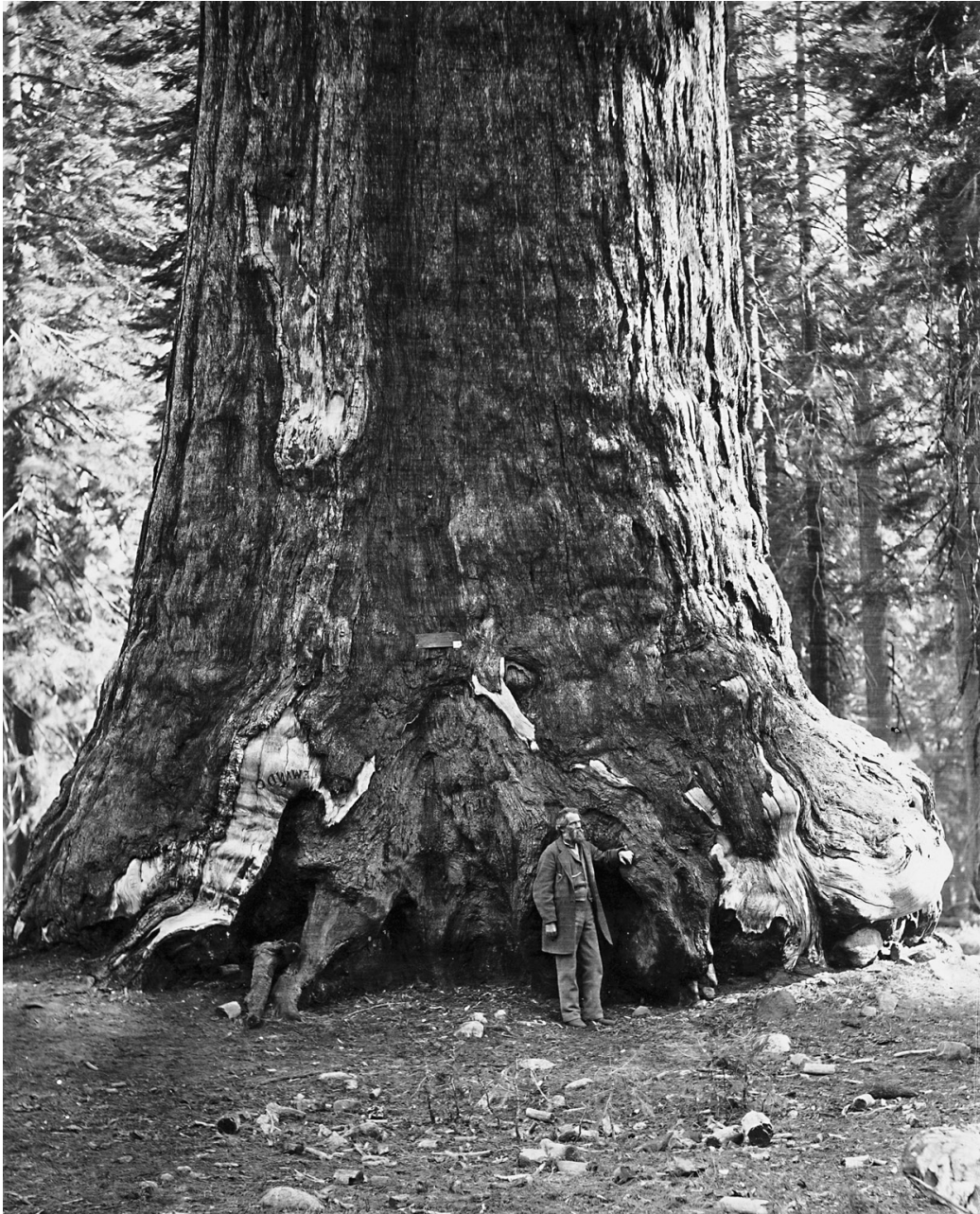
*Beispiel 11* • Nicolas Poussin – Der Triumph des Pan  
1636, Original 134 x 145 cm  
National Gallery, London, GB





*Beispiel 12* · Jean Nocret – Die Familie von Ludwig XIV. in mythologischer Verkleidung  
1670, Original 305 x 420 cm  
Musée National du Château, Versailles, Frankreich





*Beispiel 13* · Carleton Watkins – Section of the Grizzly Giant, 101 feet circumference, ca. 1876  
The Metropolitan Museum of Art, New York, USA





*Beispiel 14* · Darius Kinsey – Felling a Fir Tree, 51 Feet in Circumference, 1906  
The Metropolitan Museum of Art, New York, USA





*Beispiel 15* • Caspar David Friedrich – Mondaufgang am Meer  
 1822, Original 55 x 71 cm  
 Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin



*Beispiel 16* • Caspar David Friedrich – Der Mönch am Meer  
 1809, Original 110 x 171,5 cm  
 Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin





*Beispiel 17* · Caspar David Friedrich – Wanderer über dem Nebelmeer  
1818, Original 94,8 x 74,8 cm  
Hamburger Kunsthalle



## XI. Neuanfang

**W**as soll das Ganze? Warum sich bereitwillig durch die Höhen und Tiefen von fünfhundert Jahren Kultur- und Geistesgeschichte bemühen, um dann an dieser Stelle unmittelbar lesen zu müssen, dass der **Ausflug beendet** ist – weit entfernt von der heimeligen Gegenwart, lange, bevor die Betrachtung der Entwicklung des Landschaftsbegriffs in die aktuelle Situation des 21. Jahrhunderts münden konnte?

Die bislang zurückgelegte Wegstrecke diene der Veranschaulichung dessen, wie der Begriff Landschaft im Laufe der Zeit Schicht für Schicht lasiert<sup>1</sup> wurde, sich erweitert, verändert und transformiert hat. Alle aufgereihten Aspekte sind Bedeutungsinhalte des Begriffs Landschaft, sind Formationen und Gebilde, die die Begriffslandschaft aus unserer heutigen Perspektive prägen und die zum Vorschein kommen, wenn man die Schublade mit dem Etikett *Landschaft* herauszieht. Da bei einer chronologisch fortschreitenden Betrachtung wie dieser die einzelnen Aspekte voneinander getrennt und nacheinander untersucht werden, scheint ein Überblick oder Gesamteindruck jedoch unmöglich. Auch wenn man den Weg bis hin zur Gegenwart weiter fortgeschritten wäre, die Landschaft ist kein Prinzip, das an sich selbst zur Anwendung kommen kann. Die Begriffslandschaft des Begriffs Landschaft bietet keinen exponierten Standpunkt, den man einnehmen könnte, um den Blick in die Ferne schweifen zu lassen und das ›Mannigfache der Erscheinungen‹ zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufassen – nicht, wenn man den jeweiligen Aspekten den Bedeutungsspielraum belässt, den es erfordert, um Missverständnissen entgegenzuwirken. Im Interesse dessen, gleicht die Begriffslandschaft vielmehr einem schmalen Pfad durch einen Talgrund, dessen Passage immer wieder aufs Neue von Gegenständen verstellt wird, die es zu betrachten, verstehen und zurückzulassen gilt, falls man irgendwann irgendwo ankommen möchte.

1 · Sulzer, ebd., Stichwort **Lasieren**. (Malerei) »eine Farbe mit einer anderen durchsichtigen Farbe bedecken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchscheint, entsteht aus beider Vereinigung eine dritte Farbe, die oft schöner und allemal saftiger ist als sie sein würde, wenn beide schon auf der Palette untereinander gemischt worden wären.« S. 121

Je nach Intensität der Betrachtung, kann man im Nachhinein feststellen, dass es sich zweifelsfrei um originäre Gegenstände handelte. Entlang des Pfades standen nicht nur ›Felsformationen‹ derselben Gesteinsart, nicht nur ›Bäume‹ der gleichen Art usw. Landschaft ist keine Abfolge von Invarianten. Wir haben es im Gegenteil dazu mit einer gewissen Diversität zu tun und je länger man an den einzelnen Punkten verweilt und dem Betrachten und Verstehen(-wollen) nachgeht, desto mehr verschwimmt der Hintergrund und Individualität entsteht. Der Totaleindruck verschwindet, übrig bleibt der jeweilige zeitbezogene Landschaftsbegriff, mit seinen einzelnen Aspekte in ihrem individuellen Kontext:

Zu Beginn unserer Exkursion begegnete uns Landschaft als Ausdruck für ein sozialpolitisches Ordnungsgefüge, dem keine Differenzierung zwischen äußerer Umgebung und innerer gesellschaftlicher Struktur eigen war.

Mit dem Anbruch der Neuzeit fanden die visuellen Aspekte der erkannten göttlichen Ordnung ihren Niederschlag in der Malerei und wurden dort zum Symbol für die Veranschaulichung der strukturellen Beschaffenheit des Irdischen im Allgemeinen. Landschaft wurde somit zu einer spezifischen Darstellungsweise, die unmittelbar an die menschliche Wahrnehmung und Erfahrung gebunden war und durch die Zentralperspektive ein Regulativ erhielt, das das Verhältnis zwischen dem jeweiligen Bildgegenstand und dem Standpunkt des Betrachters dekretierte.

Diese Korrelation bewirkte, dass sich mit zunehmender Individualisierung des Betrachter auch die Signifikanz des Gegenstands der Darstellung steigerte (und umgekehrt). Von da an bemaß sich die Bedeutung des als Sinnbild zu verstehenden Landschaftsbildes an seinem Vermögen Identität zu stiften und erfahrbar zu machen. Die Landschaft wurde zum visuellen Ausdruck für ein Ideal.

Unter dem Einfluss einer postulierten Wirkungsästhetik kam es dann zu der Feststellung einer vorhandenen Äquivalenz zwischen Szenerien in der äußeren Natur und der Darstellung eines Ideals. Bewusstes Arrangement der Park- und Gartenanlagen, literarische Schilderung und bildnerische Darstellung synchronisierten sich auf

der Ebene des Affekts, welcher im Interesse der Belebung und Steigerung der Vorstellungskraft des Betrachters seine Beachtung fand.

Die damit formulierte und beanspruchte Qualität des ›Landschaftlichen‹ steigerte wiederum die Sensibilität gegenüber der menschlichen Umwelt im Allgemeinen. Dadurch konnte der Begriff Landschaft aus dem Kontext der Kunst in die menschliche Umgebung hinaustreten; unter der Prämisse, dass Grundprinzipien der Darstellung erhalten blieben.

Und eine erneute Korrektur erfuhr der Begriff am Beginn der Moderne, und zwar in dem Augenblick, wo der Verweis auf die Bedingtheit des Standpunktes erfolgt, von dem aus man einer jeweiligen Wirkung gewahr werden konnte. Im übertragenen Sinne, verzweigte sich an dieser Stelle die Landschaft – oder vielmehr die Bedeutung dessen, was mit dem Begriff zum Ausdruck kommen kann. Die eine Richtung haben wir nur vom Abzweig her einsehen können. Sie führte zu einem offenen Terrain, auf dem zukünftig die Wissenschaft ihr Feld anbauen und das bedingte *Objekt* hegen und pflegen wird. Der anderen Richtung waren wir ein Stück weit gefolgt und man konnte ansatzweise erkennen, wie der Begriff Landschaft zur ästhetischen Erfahrung des Naturschönen tendierte, die aus dem Akt der Gleichsetzung zwischen der Idee des Absoluten und der Wahrnehmung des eigenen Selbst resultierte. Wollte man diesen Weg weiter betrachten, bräuchte man nur den Schildern mit der Aufschrift *Subjektivität* zu folgen.

Merkwürdig und bedenkenswert ist hingegen der Umstand, dass innerhalb der einzelnen Markierungen und unterschiedlichen Auffassungen dessen, was mit dem Begriff Landschaft zur Sprache kommen soll, keinerlei Rechtfertigungsbedarf und Erklärungsnot zu bestehen scheint. Durch den gesamten historischen Verlauf hindurch glänzte die Landschaft im Licht des Selbstverständlichen. Dürers Zeitgenossen erhoben keinen Einwand gegen seinen Eintrag in den Reiseaufzeichnungen bezüglich Patinir. Es gibt keinen dokumentierten Widerspruch, der Dürer etwa wie folgt zurecht gewiesen hätte: ›Landschaften? – kann man nicht malen, da gibt es ja gar nichts zu sehen. Landschaft ist der Ausdruck für die Einheit zwischen dem

Akt des Kultivierens, der Lebensweise derjenigen, die das Land geschaffen haben und der bestehenden Verhältnissetzung gegenüber Gott, oder dergleichen. Es gab auch an späterer Stelle keinen Widerspruch, als die Landschaft sich als spezifischer Gattungsbegriff etabliert hatte und sich die Franzosen die ›Ewigkeit‹ in die Salons hängten, die Holländer hingegen den Augenblick protegierten. Es ist auch kein Rechtfertigungsschreiben dafür zu finden, warum ein Garten plötzlich auch Landschaft sein sollte, obwohl doch jedes Kind wusste, die Landschaft sei eigentlich ein Bild. Und es lässt sich auch kein Einspruch dagegen ausfindig machen, die äußere Umgebung, die ungestaltete Natur, zu einem späteren Zeitpunkt mit dem gleichen Begriff zu belegen. Irgendwie kam die Landschaft stets reibungslos von einem Bedeutungsinhalt zum anderen.

Dabei sollte der historische Abriss auch zeigen, dass die kulturelle Entwicklung als eine permanent fortschreitende Gegenargumentation zu verstehen ist. Immer wieder geht es um Umbrüche, um Korrekturen der Vorstellungen, um einen hart erkämpften Paradigmenwechsel usw. Für die Landschaft ist jedoch niemand in die Schlacht gezogen; nicht für die Landschaft an sich. Stattdessen ging es immer um Betrachtungs- und Erkenntnisweisen, um Wahrnehmungsmodalitäten und um das Verhältnis des Betrachtenden zum Gegenstand der Erkenntnis, um die Relation zwischen Mensch und Welt und um Klärungsbedarf in Hinblick auf abstrakte Begriffe wie Gott oder Natur. Es sind allen voran theologische, philosophische und metaphysische Fragen, später dann Aspekte der Ästhetik und der Wissenschaft, die die Kursrichtung der Kulturgeschichte vorgeben.

Unausweichlich gerät man in eine missliche Lage. Man sieht sich mit der Tatsache konfrontiert: *Immer ist die Rede von Landschaft, gemeint ist jedoch stets etwas anderes.* Landschaft erscheint plötzlich nur als ein Anhängsel. Deshalb bleibt im historischen Verlauf auch der Widerstand aus. Landschaft ist nicht das Eigentliche, sie wird fortwährend übersehen. Sie gerät stets in Vergessenheit, rückt in den Hintergrund und wird zur Folie, auf der wir die einzelnen Gegebenheiten während der historischen Schilderung in Augenschein nehmen können. Man musste sich ihrer immer wieder aufs Neue



erinnern. Und somit wird einer der Wesenszüge der Landschaft sichtbar: Sie diene uns lediglich als roter Faden, als Vehikel und Vektor. Das heißt, die Landschaft war in unserem Fall nur der Blickwinkel, die Art und Weise der Betrachtung. Sie war unser Filter und der Angelpunkt einer möglichen Systematisierung. Es bedeutet aber auch, der Begriff Landschaft entsprach mehr einer Tätigkeit als einem Gegenstand.

Bleibt trotzdem die Frage, wie wir wieder nach Hause in die Gegenwart gelangen. Gehen wir dafür am besten ein kleines Stück zurück, zu dem besagten Abzweig und entscheiden uns den Heimweg durch die Sphäre der Objektivität anzutreten. Ausstaffiert mit dem Argument *Landschaft als Modus der Betrachtung* aufzufassen, sollte dabei unbedingt ein Blick darauf geworfen werden, welche Früchte auf dem Feld der Wissenschaften zu sprießen beginnen und wodurch sich die Art und Weise unserer Betrachtung möglicherweise charakterisieren lässt.

## XII. Der fotografische Horizont

Als sich am 19. August 1839 die Pforten der französischen Akademie der Wissenschaft öffnen und Frankreich in Gottesgnaden der Welt die Daguerreotypie als Geschenk zu Füßen legt, kommt aus Wien die Antwort: »Man kann sich nichts Vollkommeneres und Geschmackvolleres vorstellen. Man sieht, daß hier die Natur selbst, die schaffende, auch wieder als Reflektor gewaltet habe; denn so treu, so genau, so fehlerfrei und zugleich so höchst einfach schön, vermag nur sie, die keines Tuschs und keiner Reißfeder bedarf, abzubilden. Wer hätte geglaubt, daß es dem Menschen möglich werden könnte, den Strahl der Sonne dienstbar zu machen, und gewissermassen als Crayon zu benutzen? Und doch hat die Wissenschaft, die göttliche Pallas unserer Tage, dies Wunder vollbracht. Die Wissenschaft hat einen Arm der freien Kunst entwaffnet; was sonst der Willkür des Künstlers überlassen war, es wird jetzt nach einem festen und unwandelbaren chemisch- optisch Verfahren getrieben«<sup>1</sup>. Im gleichen Jahrzehnt, in dem Gauß und Weber die ersten Informationen per Telegrafie übertragen können, die Brennstoffzelle patentiert wird und der erste Dampfhammer fällt, wird es möglich, die flüchtigen Bilder der Camera obscura zu fixieren. Man konnte nun Boten aussenden, »die uns nicht Bilder der Welt, sondern die Welt selbst zurückbringen. An die Stelle der künstlerischen Repräsentation der Natur tritt ihre Selbstmitteilung, an die der Nachahmung und Mimesis die Offenbarung einer unmittelbaren und zugleich sichtbaren Wahrheit«<sup>2</sup>. Denn der neue Apparat war nichts geringeres als der *Pencil*

1 · »Die Daguerreotypie in Wien« in Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben, Wien, Adolf Bäuerle (Hg.), Ausgabe vom 29. 8. 1839, Bemerkenswert ist auch die Ovation gegenüber dem Erfinder selbst: »Von Zeit zu Zeit verkündet sich der Genius des Jahrhunderts in einigen hervorragenden, von einer gewaltigen Idee ergriffenen und durch alle Schwierigkeiten bis zur Vollendung hindurchdringenden Männern, und mit jedem Erfolg daselbst feiert die Civilisation einen Sieg. Zu diesen Männern erster Größe und tüchtiger Beschaffenheit gehört unstrittig auch Daguerre.« ebd.

2 · Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Fotografie, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, vgl. S. 23

*of Nature*<sup>1</sup>. Die Natur benötigte den Maler nicht mehr, seine *Natura naturata* wurde hinsichtlich getreuer Darstellungen überflüssig. Die *Natura naturans* malte jetzt selbst, oder schrieb viel mehr. Licht schrieb sich auf dafür präpariertes Material ein: φωτός γράφειν. Das neue technische Instrument vermochte Ebenbilder, Entsprechungen und authentische Repräsentationen zu erzeugen. Mit Hilfe der Fotografie hatte der Mensch nun endlich eine Methode zur Hand, mit deren Hilfe sich wirklichkeitsgetreue Abbildungen herstellen ließen, die keiner Korrektur und vor allem keiner Konvention mehr bedurften, sondern die im Gegenteil funktionsbedingt als evident und selbstreferenziell zu betrachten waren.

Dafür war es allerdings auch höchste Zeit, denn die Kollegen anderer Wissenschaftsbereiche hatten ähnlich unerwartete Ergebnisse vorzuweisen. Die Konzentration auf die menschliche Physiologie, im Speziellen die Funktionsweise unserer visuellen Wahrnehmung, legte die Feststellung nahe, dass das Auge nicht primär als Linse, sondern vielmehr als Filter zu verstehen war. Die Erscheinungen der äußeren Welt hatten nicht einfach nur eine neutrale Öffnung zu passieren, sondern die Aufmerksamkeitsspanne, Reaktionszeiten, Reizschwellen und der Zeitpunkt der Ermüdung des Auges<sup>2</sup> waren dafür verantwortlich, *wie* die jeweilige Erscheinung *uns* in Erscheinung trat. Das Sehen an sich hatte augenscheinlich seine eigene Wahrheit – die unter anderem darin bestand, dass nicht zwangsläufig ein Gegenstand vorhanden sein musste, um etwas sehen zu können. Beispielsweise konnten sogenannte Druckbilder<sup>3</sup> auch bei geschlossenem Auge visuelle Eindrücke liefern. Zudem konnte nach-

1 · Talbot, Henry Fox: *The Pencil of Nature*, Longman, Braun and Green, London, 1844

2 · vgl. Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters, Sehen und Moderne im 19. Jh.*, G+B Fine Arts Verlag GmbH, 1990, S. 91

3 · »Dass es in beiden Augen gewisse Theile der Markhäute oder des Sehnervs giebt, welche identische Empfindungen haben und andere, welche nichtidentische Empfindungen haben, kann man durch einen sogenannten subjectiven Versuch beweisen, nämlich durch Druck auf gewisse seitliche Stellen des geschlossenen Auges im Dunkeln, und die durch Druck der Markhaut entstehenden Lichtbilder. Diese Lichtbilder erscheinen immer umgekehrt. Drückt man das Auge unten, so erscheint das Druckbild oben im Sehfeld des Auges, drückt man oben, so erscheint es unten; drückt man an der rechten Seite, so erscheint es links, und umgekehrt. Wenn man nun die linke Seite beider Augen drückt, so entsteht statt zwei Druckbilder nur eins, dagegen man beim Druck des einen Auges auf der linken, des anderen auf der rechten Seite zwei einander entgegengesetzte Figuren sieht. Drückt man beide Augen oben, so erscheint nur ein Druckbild unten; drückt man beide unten, so er-

gewiesen werden, dass verschiedene Ursachen die gleiche Wirkung hervorriefen. Eine einheitliche und identische Wahrnehmung von Licht konnte sowohl unter der Einwirkung von mechanischen, als auch von elektrischen oder chemischen Impulsen beobachtet werden. Der Sehnerv war verschiedentlich stimulierbar, übermittelte jedoch dieselbe Information. Auf der einen Seite stand das Ergebnis, der Effekt, und auf der anderen eine wandelbare Anzahl von einflussnehmenden Größen. Die Schlussfolgerung daraus lautete: »Die Empfindung ist also nicht die Leitung einer Qualität oder eines Zustandes der äusseren Körper zum Bewusstseyn, sondern die Leitung einer Qualität, eines Zustandes unserer Nerven zum Bewusstseyn, veranlasst durch die äussere Ursache. [Die] vielleicht mechanische Oscillation des Lichtes ist an sich keine Lichtempfindung, [dadurch erst,] dass sie auf den Sehnerven als den Vermittler zwischen der Ursache und dem Bewusstseyn wirkt, wird sie als leuchtend empfunden [...] Wir stehen also bloss durch die Zustände, welche unsere Nerven erregen, mit der Aussenwelt empfindend in Wechselwirkung«<sup>1</sup>. Den Vorgang des Sehens allgemein und losgelöst von der Relevanz des Inhalts der Wahrnehmung aufzufassen, hatte zur Folge, dass der zu betrachtende Gegenstand hinsichtlich seiner Referentialität ins Schwanken geriet. Das bedeutet, das Sehen war neu zu definieren: »als die Fähigkeit von Sinneswahrnehmungen affiziert sein zu können, die nicht notwendigerweise einen Bezugspunkt in der äußeren Welt haben«<sup>2</sup>.

In der Zeit vor diesem Theorem war man von einer gewissen Konstanz ausgegangen, welche aus der Gleichsetzung zwischen Erscheinung und Wahrnehmung bestand. Dieser Auffassung zufolge konnte sich die natürliche Außenwelt mit Hilfe des Sehsinns im Inneren des Betrachters manifestieren. Im übertragenen Sinne, befand sich dieser im passiven Gestus eines Zuschauers, in den Rängen ei-

scheint nur ein Druckbild oben. Drückt man aber das eine Auge oben, das andere unten, so erscheinen zwei Bilder, das eine unten, das andere oben. Bei diesen Versuchen muss man nicht an dem vordern Umfange des Auges drücken, weil dort keine Markhaut sich befindet, sondern man muss das Auge in der Tiefe drücken.«

aus: Müller, Johannes: Handbuch der Physiologie des Menschen; Verlag Jacob Hölscher, Coblenz, 1835, Buch III, S. 686

1 · ebd. S. 753

2 · Crary, S. 97

ner Darbietung sitzend. Ob nun in der Loge befindlich oder in der letzten Reihe hockend – die Platzierung war der ausschlaggebende Faktor dafür, was und in welcher Qualität man vom Dargebotenen wahrnahm. Standpunkt und Perspektive waren die relevanten Kriterien einer möglichen Einsichtigkeit.

Die objektivierenden Aspekte der visuellen Wahrnehmung und die Akzentuierung der Frage *wie wir sehen*, führte allerdings zur revidierten Auffassung dessen, *was wir sehen*. Es war folglich nicht mehr ganz klar, welches Spektakel denn auf der Bühne gerade zur Aufführung kam. Bevor die Funktionsweise des menschlichen Sehens in den Fokus rückte, ging es im Wesentlichen darum, wie und wodurch ein jeweiliger Gegenstand seinen Ausdruck fand. Die allgemeine Gültigkeit dieses Ausdrucks wurde durch die Konvention sowohl reglementiert und als auch garantiert. Man wusste vor dem Antritt des Theaterbesuchs, auf welches Stück man sich einließ und man wußte auch, dass es sich beispielsweise bei der hinkenden Dame mit dem Apfel in der Hand um Eris, die Göttin der Zwietracht handelte. Daran bestand in keiner Weise ein Zweifel. Was den potentiellen Sinngehalt der Veranstaltung indessen ausmachen konnte, darüber entschied die ›innere Platzierung‹. Der Akt des Sehens war demgemäß eher als ein Schauen<sup>1</sup> zu charakterisieren, das einer inneren geistigen Tätigkeit entsprach: dem Aktivieren der Vorstellungskraft.

Die Verlagerung des Diskurses auf die Physiologie und auf die Bedingungen des menschliche Sehvermögens als Voraussetzungen jeglichen Erkennen-Könnens, präsentierte die Konvention und die Vorstellungskraft jedoch in ihrer Tätigkeit des ›strippenziehenden‹ Requisiteurs. Denn was wir wirklich sahen, war nach Kenntnisaufnahme der neueren wissenschaftlichen Ergebnisse nicht mehr eindeutig zu beantworten. Eine Unterscheidung in innen und außen erwies sich in vielerlei Hinsicht als obsolet, da die menschlichen Wahr-

1 · vgl. Eberhard, Johann August: Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache, Th. Grieben's Verlag, Leipzig, 1896, S. 81: Stichwort »Anschauen: Das Sehen, Ansehen, Besehen ist ein Wahrnehmen durch die äußeren Gesichtswerkzeuge, die Augen; schauen drückt dasselbe aus, doch weist es mehr auf die innere geistige Tätigkeit hin, das Sehen ist mehr ein zufälliges Wahrnehmen, das Schauen ein absichtliches. [...] Schauen wird daher oft geradezu in dem Sinne von unmittelbar vorstellen, unmittelbar erkennen gebraucht; man nennt eine unmittelbare Vorstellung von einer Sache eine solche, die uns nicht durch Worte oder andere Zeichen mitgeteilt wird.«

nehmungsmodalitäten nicht mehr gewährleisten konnten, wie etwas tatsächlich war. Die Objektivierung des Sehens forderte demgemäß einen Perspektivwechsel vom Ausdruck des Gegenstands hin zu dem Eindruck beim Betrachter. Das neuerliche Interesse richtete sich nicht mehr auf die Frage, *wie was wirkt*, sondern unter welchen Bedingungen sich welche Wirkungen im Betrachter einstellen konnten. Letztlich ging es nicht mehr darum, »wie man wissen konnte, was wirklich ist, sondern darum, daß neue Formen des Wirklichen hergestellt wurden, und somit ging es um die Formulierung einer neuen Wahrheit über die Fähigkeiten des menschlichen Subjekts«<sup>1</sup>. Man verabschiedete den universellen Ausdruck zugunsten eines individuellen Eindrucks. Dieser musste lediglich der historischen Codes und vorhandenen Konventionen<sup>2</sup> entkleidet werden. Die visuelle Wahrnehmung war inhaltlich von der Bedeutung zu trennen: reine Sichtbarkeit, optische Neutralität, mit unschuldigem Blick.

Diese Unvoreingenommenheit versprach die Fotografie auf Grund ihrer naturwissenschaftlichen Funktionsweise. Der Fotoapparat war jene »Maschine, welche mit der Gleichgültigkeit des mathematischen Gesetzes verfährt [und] den Pflasterstein am Boden mit derselben Aufmerksamkeit wie die Venus von Milo auf ihrem Sockel«<sup>3</sup> behandelte. Eine Fotokamera war eine technische Apparatur zur Erzeugung von Darstellungen fern jeglicher Deutungsmuster – und damit war die Aufgabe der Fotografie im Wesentlichen auch bestimmt: »Sie bereichere unverzüglich das Album des Reisenden, und liefere seinem Auge jene Deutlichkeit, deren sein Gedächtnis sich nicht entsinnt; sie ziere die Bibliothek des Naturforschers, [...] unterstütze gar mit einigen Auskünften die Hypothesen des Astronomen [...] Sie rette vor dem Untergang die vom Einsturz bedrohten Ruinen, die Bücher, die Stiche [...] die kostbaren Dinge, deren Gestalt zu schwinden droht«<sup>4</sup>. Das bedeutet, die Fotografie hatte dem Interesse und dem Bedarf an visuellen Informationen nachzukommen. Sie

1 · Crary, S. 97

2 · ebd. S. 101

3 · Pfau, Ludwig: Kunst und Gewerbe, Verlag von Ebner und Seubert, Stuttgart, 1877, S. 254

4 · Baudelaire, Charles: Der Salon 1859, in Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2010, S. 122



sollte das Antlitz unserer Nächsten für die Nachwelt sichern, ferne Orte und Kulturen in die heimatlichen Wohnzimmer transportieren und dem ein oder anderen Herren bei der Erkundung des weiblichen Geschlechts zu Diensten stehen. Darüber hinaus vermochte ihre technische Funktionsweise Einblicke in Abläufe und Vorgänge zu liefern, die der menschlichen Wahrnehmung sonst verschlossen blieben.

Abzüglich des Nimbus einer wissenschaftlich fortschrittlichen Errungenschaft, waren die Lichtbilder als Lieferanten von Fakten vor allem eines: sie waren ausdruckslos. Die Erzeugung der neuen Darstellungen unterlag den gleichen erkannten optischen Gesetzen, wie sie für die menschliche Wahrnehmung gültig waren. Die Wirklichkeit schrieb sich auf die sensibilisierte Schicht im Apparat ein und auf der gleichen Wirkungsebene hinterließ sie ihren *Eindruck* auf der Netzhaut des Menschen. Entsprechend war man sich bei der Betrachtung fotografischer Bilder unverkennbar gewiss: es waren keine Symbole, »sondern Symptome der Welt, durch welche hindurch diese, wenn auch indirekt, zu ersehen sind«<sup>1</sup>. Der Inhalt der Wahrnehmung musste nicht mehr entschlüsselt werden, denn optische Evidenz bedurfte keiner Konvention. Wahrheit verlagerte sich von einem geistigen Akt der inneren Anschauung, hin zu einem Aspekt der Tätigkeit des *reinen Sehens*.

Exkurs:

Nur um mal wieder an die Landschaft zu erinnern, ist es an dieser Stelle interessant danach zu fragen, mit welchem Verständnis und mit welcher Auffassung man nun den ersten Landschaftsfotografien begegnete.

Bereits wenige Jahre nach der Patentierung des Verfahrens war die technische Handhabe so weit verfeinert, dass man die Laboratorien und Studios verlassen konnte und eine fotografische Bestandsaufnahme unseres Planeten allgemein möglich schien. Der Blick aus dem Fenster auf den Boulevard war gesättigt und so begann man

1 · Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, Edition Flusser, Band 3, Göttingen 2006, S. 14

zentnerschwere Ausrüstungen in die entferntesten Winkel jedes Erdteils zu verfrachten, um vor Ort visuelle Eindrücke zusammentragen zu können. Am Beispiel Nordamerikas lässt sich dabei im besonderen Maße erkennen, wie die fotografierte Landschaft im doppelten Sinne des Wortes plötzlich zum *Motiv* wurde. Die Fotografie als bildgenerierende Technik erwies sich in diesem Fall als unabdingbarer Ausrüstungsgegenstand für die territoriale Erschließung und Beanspruchung des Kontinents, für die Eroberung des ›Wilden Westens‹.

Sogenannte *surveys* wurden entsandt, die von Geologen, Ethnologen, Landvermessern, Angehörigen des Militärs, Malern und – als Novum – von Fotografen gebildet wurden. Ihre gemeinsame Aufgabe bestand darin, Landkarten anzufertigen, natürliche Ressourcen zu erfassen, die Flora und Fauna zu kategorisieren, den Anspruch auf Grund und Boden zu erheben, Verkehrswege zu eruieren und den generellen Wert der erschlossenen Landstriche für die Regierung, Investoren und die Öffentlichkeit zu bemessen.<sup>1</sup> »Photographs made on these surveys include general views on the land, details of geological formation and geographic sides of interest, and pictures of mines, railroads, ancient ruins, and Native Americans and their settlement.«<sup>2</sup>

Was die Pioniere der Landschaftsfotografie, Leute wie A. J. Russell, H. W. Jackson und Ch. E. Watkins, in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit nach Hause brachten, waren demnach Dokumente. Es waren mechanisch erzeugte Bilder, denen man die Unabhängigkeit von jeglichem menschlichen Einfluss bescheinigen konnte<sup>3</sup> und die vordergründig als Träger und Überbringer von Informationen betrachtet wurden. Inhaltlich konkretisierten diese Bilder jene Erfahrungsberichte, die im Vorfeld die grenzenlose Weite, die Reichhaltigkeit der natürlichen Rohstoffe, die Rückständigkeit der Ureinwohner und die Dimensionen der Wildnis geschildert hatten. Die Unmittelbarkeit, die Exaktheit und letztlich die unkommentierte, nichtmoralisierende Art und Weise der Darstellungen erzeug-

1 · vgl. *Into the Sunset - Photography's Image of the American West*, Hg. Roberts, Rebecca, The Museum of Modern Arts, New York, 2009, S. 11

2 · ebd.

3 · Daston, Lorraine u. Galison, Peter: *Das Bild der Objektivität*, in Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2002, vgl. S. 30

ten im Betrachter jenen Eindruck, der als bekräftigendes Argument der Rechtfertigung für jegliche Beanspruchung fungierte. »Photography pictured the West as free for taking, justifying the occupation of territory that had in fact been populated for millennia.«<sup>1</sup> Fotografie, Winchester und ›Dampfross‹ sicherten als Vorhut und Repräsentanten des Fortschritts die Expansion der amerikanischen Identität im Land der unbegrenzten Möglichkeiten. »Photography [...] was the most powerful promotional tool, as it purported to provide an accurate record of fabled western wonders.«<sup>2</sup> (Beispiele 13 u. 14, siehe S. 106/107)

—

Keine fünfzig Jahre später, nach einer längeren und intensiven Phase des fotografischen Bittgangs eventuell doch Einlass in die heiligen Hallen der Kunst gewährt zu bekommen, sollte der bestehende Diskurs erneut an Kontur gewinnen und mit wegweisenden Argumenten ausgestattet werden. Entgegen der Position, die von den Vertretern des *Piktoralismus* und der so bezeichneten *Kunstfotografie*<sup>3</sup> artikuliert wurden, proklamierte man mit dem Schlagwort *Neues Sehen* programmatisch die Voraussetzungen für eine korrigierte und durchaus intensiviertere Wahrnehmung der sichtbaren Welt. Das Postulat lautete: »Es ist uns völlig gleichgültig, ob die Fotografie Kunst produziert oder nicht. Ihre Eigengesetzlichkeiten allein - und nicht die Meinung von Kunsthistorikern - wird den Maßstab der künftigen Wertung geben«<sup>4</sup>. Der Verzicht lag bewusst darin, nicht das fotografische Bild den erkannten menschlichen Wahrnehmungskonditionen anzupassen, sondern die signifikant objektive Funktionsweise des Apparates als Mittel dafür zu nutzen, die menschliche Wahrnehmung erweitern zu können.

1 · Into the Sunset, S. 11

2 · ebd.

3 · Beiden Strömungen ging es im Wesentlichen darum, über die technische Handhabung das erzeugte Bild der menschlichen Wahrnehmungsweise anzupassen. Durch die Anwendung und Weiterentwicklung der Edeldruckverfahren und den bewussten Einsatz von Unschärfe, sollte die subjektive Dimension der Darstellung in den Vordergrund treten. Mit Hilfe der Fotografie sollten mentale Bilder und Gemütszustände symbolisiert und sichtbar werden.

4 · Moholy-Nagy, Laszlo: fotografie - die objektive sehform unserer zeit; in Stiegler, Bernd (Hg.) - Texte zur Theorie der Fotografie, Philipp Reclam, Stuttgart, 2010, S. 49

Mehr- und Fremdsehen<sup>1</sup> lautete die Devise. Weil die Fotografie zu den Dingen vordringen und sie zeigen könne wie sie sind, sei sie imstande das *Optisch-Unbewusste* zu erhellen und die unverstellte objektive Wirklichkeit erkennbar zu machen. »Ein jeder wird genötigt sein, das Optisch-Wahre, das aus sich selbst Deutbare, Objektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann.«<sup>2</sup> Die seit Jahrhunderten bestehende Bild- und Vorstellungssuggestion musste aufgehoben werden<sup>3</sup> und endlich Schluss damit sein, »alles nach den Regeln von Omas Komposition zu betrachten«<sup>4</sup>. Die Sichtweise des Menschen war zu revolutionieren, von allen Standpunkten, aus sämtlichen Perspektiven und bei jeder Beleuchtung<sup>5</sup> musste die Gegenwart in Augenschein genommen werden.

Dieser Aufforderung sollten die folgenden Generationen zwangsläufig nachkommen, denn die ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts hatten gänzlich veränderte Lebensbedingungen erzeugt. Mit einer zunehmend technisierten Lebenswelt verhärtete sich auch die Feststellung, dass »die unaufhörliche Beschleunigung der Alltagswirklichkeit die Dinge als Wahrnehmungsgegenstände verschwinden zu lassen droht«<sup>6</sup>. Das Leben in den Metropolen zu Beginn des 20. Jahrhunderts fing an in einem anderen Takt zu pulsieren. Die ›Sinfonie der Großstadt‹<sup>7</sup> war deutlich über ihren ersten Satz hinaus. Das, was Chaplin als Slapstick am Fließband<sup>8</sup> vorführte, war für Abertausende Arbeiter nichts als Zynismus und entlockte diesen maximal ein Lachen darüber, dass es nichts zu lachen gab<sup>9</sup>. »In gewundenen Mäandern fließen die Menschenströme gemächlich

1 · ebd. S. 47

2 · Moholy-Nagy, Laszlo: *Malerei Fotografie Film*, Wingler, Hans (Hg.), Florian Kupferberg Verlag, Mainz, 1967, S. 27

3 · ebd.

4 · Rodtschenko, Alexander Michailowitsch - Aufsätze Autobiografische Notizen Briefe Erinnerungen, Verlag der Kunst, Dresden, 1993, S. 144

5 · ebd.

6 · Stiegler: *Theoriegeschichte der Fotografie*, S. 223

7 · Ruttmann, Walter: *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, Uraufführung Berlin 1927

8 · Chaplin, Charles: *Modern Times*, Uraufführung 1936

9 · Adorno, Theodor u. Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2003, vgl. S. 16

dahin und münden draußen wieder in die großen Verkehrsadern; in mächtigen Strömen quellen sie an den Portalen hinein, um dann geteilt und zerstreut durch das verzweigte Delta der Ausgänge zu beiden Seiten der Entrées zu sickern. Hier fällt der Blick auf zierlich nummerierte Messingbehälter, in denen sparsame Raucher nach erledigtem Einkauf eben den Zigarrenstummel wiederfinden, den sie beim Hineingehen blutenden Herzens ablegen mussten. [...] Im Zeichen von Warenaustausch und Verkehr werden dort draußen auf der Leipziger Straße neuere, wahrere Werte geprägt<sup>1</sup>, die vom ihrem Wesen her der Tendenz der Blasiertheit<sup>2</sup>, das heißt dem Verblässen, Vereinheitlichen und der Vermassung unterlagen. Die Kehrseite der heilsversprechenden Technisierung bestand darin, »daß unser Zeitalter [...] fast unmerklich nach der Farblosigkeit und dem Grau hin verschoben worden ist: dem Grau der Großstädte, der schwarz-weißen Zeitungen, des Foto- und Filmdienstes; dem farbenaufhebendem Tempo unseres heutigen Lebens«<sup>3</sup>. Grau als die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, hieß nichts anders als die Einsicht, »daß die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird«<sup>4</sup>.

Der neutralisierenden Wirkung des Grau widersprechend, musste die eigentümliche Sprache der Dinge erlernt und darüber hinaus vermittelt werden. Ganz gleich ob natürlich gewachsener Gegenstand oder technisch erzeugten Ursprungs, die Aufgabe des Fotografen bestand fortan in der Ausarbeitung einer Bildsprache, »die die Grammatik des Lebens der Dinge zu erlernen und zu transkribieren hat«<sup>5</sup>. Mit der Forderung ›Die Welt ist schön«<sup>6</sup> kam in diesem Sinne auch kein for-

1 · Frosterus, Sigurd: Berlin-Rhapsodie, in Fromm, Hans (Hg.) u.a.: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen, Nr. 30, 1998, S. 131–164

2 · Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, in Kramme und Rammstedt (Hg.): Georg Simmel - Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1995, vgl. S. 121

3 · Moholy-Nagy, Laszlo: Malerei Fotografie Film, S. 13

4 · Simmel, ebd.

5 · Stiegler: Theoriegeschichte der Fotografie, S. 229

6 · vgl. Renger-Patzsch, Albert: Die Welt ist schön - Einhundert Photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. Heise, Carl Georg (Hg.), Kurt Wolff Verlag, München, 1928



mal-ästhetisches Interesse zum Ausdruck, sondern ein Standpunkt, von dem aus die »visuelle Offenbarung einer Ordnung der Dinge«<sup>1</sup> in Augenschein genommen werden konnte – eine Ordnung, die auf der Erkenntnis »formaler wie abstrakter visueller Entsprechungen der sichtbaren Oberfläche der Welt«<sup>2</sup> verankert war. Dafür hatte das fotografische Bild lediglich die Kontingenz der Phänomene in eine abstrakte Komposition<sup>3</sup> zu überführen. Oder einfacher formuliert: die Dinge waren ihrer ursprünglichen Semantik zu berauben<sup>4</sup> und ihrer räumlichen Dimension zu entkleiden. Nicht punktiertes menschliches Sehvermögen war gefragt, das von Interesse gelenkt wird, sondern das unparteiische Auge des Apparats. Durch absolute Schärfe und Detailtreue des Dargestellten, das heißt mit *neuer Sachlichkeit* oder mit dem englischsprachigen *straight*, konnte man so die Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem gänzlich nivellieren und beides mit gleicher Deutlichkeit<sup>5</sup> auf einer Ebene platzieren. Durch die passende Tiefenschärfe verschmolzen Vorder- und Hintergrund zur reinen Bildfläche, deren Elemente untereinander in Relationen traten. Eine Ordnung des Sichtbaren konnte sich insofern auf dem fotografischen Bild manifestieren, als dass die zu betrachtenden Formen Spannungsverhältnisse und Korrespondenzen erzeugten und somit ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten offenlegten. Über die reine Sichtbarkeit und die Sprache der Dinge eröffnete sich eine Perspektive des Inbezugsetzens der einzelnen Bildbestandteile zueinander und deutete einen Horizont an, der eine *Systematisierung des Sichtbaren* erlaubte.

Mit dieser Systematisierung des Sichtbaren haben wir gleichzeitig jenen Katapult bestiegen, der uns unmittelbar und auf direktem Weg in die Gegenwart befördert. Das 19. Jahrhundert lieferte die Grundsteine, die zwanziger und dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hingegen das tragende Fundament für das Herausbilden einer spezifischen Sicht auf die Wirklichkeit. Unser Erwerb der

1 · Stiegler: Theoriegeschichte der Fotografie, S. 232

2 · ebd.

3 · vgl. ebd. S. 231

4 · vgl. DWDS: mlat. abstractus, Part. Perf. von lat. **abstrahere** »wegziehen, fortschleppen«

5 · vgl. Stiegler: Theoriegeschichte der Fotografie, S. 231

Sprache der Dinge ist inzwischen tadellos fortgeschritten und wir haben es vorzüglich gelernt, die Welt mit der gehörigen Sachlichkeit zu betrachten. Dieser spezifische Blickwinkel kann auch als *fotografischer Horizont* umschrieben werden, der das Sehen in erster Linie dem Faktischen unterstellt und zum wichtigsten Sinn für den Erhalt einer möglicher Erkenntnis deklariert. Mit dem fotografischen Bild als Lehrmeister an der Hand ist es uns gelungen die ›ontologische Fixierung der phänomenalen Wirklichkeit‹<sup>1</sup> ausreichend voranzubringen. Und wir haben inzwischen auch verstanden, dass die Notwendigkeit besteht, den Gegenstand zu umrunden und zu umzingeln, da die Sprache der Dinge sich nur in zwei Dimensionen zu erkennen gibt. Für das fotografische Bild bedeutet dies, dass es zum Bestandteil einer genormten Serie von Darstellungen wurde. Diese Serie breitet sich vor dem Betrachter aus und unser sozialisiertes und trainiertes Auge weiß wie von selbst, dass es durch die Formensprache bedingt grundsätzlich um Relationen geht. Damit schließen sich zwangsläufig die Lücken zwischen den einzelnen Bildern und sie werden zur Grundlage des Erkennens einer möglichen Systematik, die das Sichtbare einer sich anschließenden Analyse freigibt. An August Sanders Bildern haben wir gelernt, dass nicht das einzelne Bild von Belang ist, sondern die Soziologie ›im Antlitz der Zeit‹<sup>2</sup>, die zwischen den Abbildungen geschrieben steht. An Karl Blossfeldts Fotografien hat uns nicht die einzelne Pflanze zu interessieren, sondern die ›Urformen der Kunst‹<sup>3</sup>. Die relevanten Aspekte der Arbeiten von Bernd und Hilla Becher liegen nicht in der Veranschaulichung einer spezifischen Architektur, sondern zwischen den Schornsteinen steht die Frage nach dem Verbleib des Menschen beim Verschwinden der Industriekultur. Zwischen den Bildern von Michael Reisch und Beate Gütschow treten uns unsere eigenen Sehgewohnheiten entgegen.

Der *fotografische Horizont* ist der analytische Blick, der den jeweiligen Gegenstand aus seiner Relationalität heraus begreifen will. Wir

1 · ebd., S. 234 – Den Begriff *ontologisch* verstehe ich an dieser Stelle im Sinne von »Informationen mit logischen Relationen«, vgl. Duden, Stichwort **Ontologie**

2 · vgl. Sander, August: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. Transmare Verlag, München 1929

3 · vgl. Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst*. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1928

sehen um zu verstehen. In diesem Sinne zeigen und erklären uns unsere Bilder auch die Welt, wir betrachten sie als Tagebaue, aus denen wir unser Wissen fördern. Sie sind die Speicherstätten unserer Erfahrungen, die nur noch von den Deckschichten befreit werden müssen. Im Mittelpunkt unserer Wahrnehmung steht nicht mehr die Wirkung eines Objektes, sein Ausdruck, sondern die Frage nach der Integration, nach der Möglichkeit einer Einordnung und der Verhältnissetzung der Dinge zu ihrem jeweiligen Umfeld: »Seinen Augen nicht mehr zutrauen, ist eine Fatalität geworden, [...] weil die Evidenz des Impliziten diejenige des Expliziten abgelöst hat«<sup>1</sup>. Mit der Entscheidung gegen Ausdruck und Wirkung protegieren wir die Tatsachen. Die Realität hat das Rennen gemacht, wir wollen Fakten sehen und keinen Konjunktiv. Der fotografische Horizont ist als Modus der Betrachtung ein Indikativ.

1 · Virilio, Paul: Rasender Stillstand, Carl Hanser Verlag München/ Wien, 1992, S. 140

### XIII. Wofür ist Landschaft schön?

Erinnern wir uns daran, dass der Ausgangspunkt beziehungsweise die Motivation für unsere kulturhistorische Exkursion der Frage galt: *Wofür ist Landschaft schön?* Wegbegleitend war dabei das Interesse an dem Verhältnis und der potentiellen Identität zwischen der Landschaft und dem Bild.

Der sensible Leser wird sich allerdings nicht des Verdachts erwehren können, dass die Wahl der Wegführung und die Distanz der zurückgelegten Strecke an vielen Stellen ein Hinauszögern oder gar Ausweichen vor möglichen Antworten auf die noch ausstehende Frage erkennen ließ. Und so muss zum Ende der Erörterung hin die Katze auch aus dem Sack: Wir haben ein Problem – denn die erste Voraussetzung für die Beantwortung einer Frage besteht darin, dass man sie auch verstanden hat.

Was damit zum Ausdruck kommen kann, wenn von Landschaft die Rede ist, diesbezüglich hat man möglicherweise einen Eindruck während des Ausflugs bekommen können. Wie erläutert wurde, besteht nun eine Option darin, Landschaft als Modus der Betrachtung aufzufassen. Was hingegen nur peripher Gegenstand der Untersuchung war, sind die Inhalte der Vorstellungen und die Auffassungen davon, was der Benutzer der deutschen Sprache artikulieren will, wenn er das bescheidene Wörtchen ›schön‹ verwendet. Was bedeutet schön? – müsste man vorab nun beantworten können. Und das wird schwierig, weil das kleine ›schön‹ ein großer Teilhaber an vielen Dingen ist. ›Schön‹ ist ein regelrechter Allrounder. Es gibt in der deutschen Sprache wohl kein vergleichbares Adjektiv, welches eine derart stattliche Ansammlung von Synonymen hinter sich vereint. Das Angebot erstreckt sich von adonisch bis zauberhaft und mit-tendrin begegnet einem nennenswert und kultiviert. Wann immer uns etwas zusagt, nicken wir und lassen verlauten: schön. Unausweichlich drängt sich somit der Verdacht auf, es begegne einem eigentlich ein Mangel an Ausdrucksvermögen. Für unsere Frage ergäbe

dies jedoch eine missliche Situation, denn *Wofür ist Landschaft ein Mangel an Ausdrucksvermögen?*, sprengt gänzlich den Rahmen der vorliegenden Argumentation. Ratsuchend gäbe es nun die Variante sich abermals den Altvorderen zuzuwenden, um von ihnen Auskunft und Aufklärung zu erbitten; was jedoch bedeutet, erneut eine vergleichbare Strecke in Angriff nehmen zu müssen und nach einer adäquaten Passage durch das weitverzweigte und durchaus unwegsame Terrain der Ästhetik zu suchen. Da mancheinem aber mit Sicherheit noch der letzte Ausflug in den Gliedern steckt, entscheiden wir uns in diesem Fall gleich für eine Abkürzung und wenden uns lediglich jenem konspirativen Treffen zu, welches in grauer Vorzeit stattgefunden haben muss und die Anwesenden zu Geburtshelfern beim Erscheinen des Wortes *schön* machte. Gemeint ist derjenige Vorgang, der als gemeinsamer Fingerzeig und sprachliche Konvention den Begriff *schön* als signifikante Ausdifferenzierung von Welt erklärte:

Nimmt man die konnotative Brille ab, die uns der Zeitgeist aufsetzt, reicht unser Blick bis zu jenem Punkt, an dem das Wort *schön* unvermittelt als Verbaladjektiv zur Tätigkeit des Betrachtens vor uns steht<sup>1</sup>. Da im Althochdeutschen noch keine Ausgabe der ›Kritik der reinen Vernunft‹ erhältlich war, ist davon auszugehen, dass die Eigenschaften vorrangig von den Gegenständen selbst ausgingen, welche man betrachtend wahrnahm. Das bedeutet, *schön* beschrieb formal eine Qualität dessen, was betrachtbar, sichtbar und demnach *liuhten*<sup>2</sup>, wir würden sagen klar oder leuchtend, sein musste. Was sich vom Dunklen und Uneinsichtigen abheben konnte, das, was sich förmlich offenbarte, wurde grundsätzlich als freundlich und wohlgesonnen aufgefasst, denn es gab sich dem Auge zu erkennen. *Schön* war demzufolge eine primäre Äußerung gegenüber dem, was ansehnlich war<sup>3</sup>.

1 · Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Online- Ausgabe siehe unter [www.woerterbuchnetz.de/DWB/](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/), Stichwort **schön** / vgl. auch DWDS: Stichwort **schön**: »ahd. scōni Verbaladjektiv zu ahd. scouwōn (schauen). Auszugehen ist von einer Bedeutung ›sichtbar, anschaulich‹, die sich zu ›ansehnlich‹ und ›gut, angenehm‹ [...] weiterentwickelt«

2 · DWDS: Stichwort **leuchten**: ahd. (8. Jh.), mhd. *liuhten* ist eine Denominativbildung zu dem unter *licht* behandelten Adjektiv und bedeutet ursprünglich ›hell sein‹

3 · Wer mit dem sächsischen ›scheen‹ vertraut ist, wird nachvollziehen können, wie kurz der Weg zum angelsächsischen ›shine‹ ausfällt.



Damit taucht unser Anliegen in ein gänzlich neues Licht. Bedient man sich der ursprünglichen Semantik des Schönen, lautet die ausgehende Frage sinngemäß: Wofür ist Landschaft ansehnlich? Wofür gibt sie sich uns zu erkennen? Der Vollständigkeit halber und unter Berücksichtigung dessen, was mit dem Begriff Landschaft zum Ausdruck kommen kann, muss es dann zwangsläufig lauten: Wofür gibt sich uns unser Modus der Betrachtung zu erkennen? Oder einfacher formuliert: Wofür können wir sehen, wie wir sehen?

Unabhängig davon, wie mögliche Antworten auf diese Frage ausfallen könnten, sie führen uns unweigerlich zu Überlegungen, die den Versuch anstellen unsere Wahrnehmung wahrzunehmen oder unsere Reflexion zu reflektieren. Ungünstigerweise waren wir an dieser Stelle schon. Das bedeutet, diese Frage verweist letztlich nur darauf, dass wir die ganze Zeit über im Kreis gelaufen sind. Die Frage entspricht Kants Aufforderung zur Einnahme eines transzendentalen Standpunktes und somit stehen wir abermals an dem besagten Abzweig, von dem aus das Feld der Wissenschaften zu betreten war. Mehr noch: genau genommen sind wir nicht weiter als über die ersten Zeilen der Einleitung hinaus gelangt<sup>1</sup>. Bei der Suche nach der Landschaft sind wir auf dem »weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins« offensichtlich auf der Stelle gerudert.

Zumindest fühlt es sich so an. Wir sind gerudert und gerudert, mit dem Ziel vor Augen Landschaft zu begreifen, das heißt Landschaft durch einen möglichen Begriff zu erfassen und wir haben dafür nacheinander Aspekte aus dem Wasser gezogen, um sie an Bord zu heben. Wir haben Gesichtspunkte gesammelt, die wir vor uns hinstellen können und die zum Inhalt unserer Vorstellung werden. Unsere Suche hatte den Zweck uns Klarheit über die Landschaft zu verschaffen und möglichst ein Bild von ihr zu bekommen. Alles was wir jetzt jedoch sagen können, entspricht dem, dass der Satz »Landschaft ist «eine von bestimmten Interessen motivierte und durch vorgesehene Bildmaterial erzeugte Vorstellung von Außenwirklichkeit««, lediglich eine von bestimmten Interessen motivierte und durch vorgesehene Bildmaterial erzeugte Vorstellung von Außen-

1 · Landschaft ist »eine von bestimmten Interessen motivierte und durch vorgesehene Bildmaterial erzeugte Vorstellung von Außenwirklichkeit.« bereits zitiert S. 13

wirklichkeit in uns hervorbringt. Mit der Frage *Wofür können wir sehen wie wir sehen?* tritt uns lediglich jene Geste entgegen, die den sprichwörtlichen Biss in den eigenen Schwanz illustriert. Jede Antwort auf die Frage müsste sich darum bemühen zu sehen, wie wir sehen, wie wir sehen.

Solange wir versuchen, Landschaft in einen Begriff zu fassen und als Gegenstand zu betrachten, gehen wir davon aus, dass es sich dabei um eine verallgemeinerte Vorstellungen dessen handelt, was mehreren Objekten gemein ist<sup>1</sup>. An dem Punkt unterscheidet sich Landschaft leider in nichts von anderen Dingen. Sobald von ihr die Rede ist, in dem Moment, wo der Begriff zur Sprache kommt – verbal, geschrieben oder rein gedanklich – wird er augenblicklich zum Initiator einer Vorstellung. Wie genau diese Vorstellung aussieht, ist zunächst unerheblich. In erster Linie entspricht das Vorstellungsvermögen der synthetisierenden Leistung der menschlichen Wahrnehmung. Wir selektieren, verdichten und arrangieren in uns sämtliche Sinnesdaten, das heißt, wir abstrahieren unsere unmittelbaren Erfahrungen zu Wissen und komprimieren dabei unsere Eindrücke zu inneren Bildern. Abzüglich der Aspekte des Illusionären und der Hybris, besteht für den Menschen augenscheinlich die Notwendigkeit sich Dinge einzubilden. Alle einzelnen Aspekte unseres Wissens, unserer Erfahrungen prägen unsere Bildung und formen unser Weltbild. Im selben Augenblick, in dem ich an Landschaft nur denke, wird sie bildhaft vor meinem geistigen Auge sichtbar.

Der Stand meines Wissens und das Spektrum meiner gewonnenen Erfahrung, bedingen dabei letztlich den Inhalt meines Vorstellungsvermögens. Der zitierte Satz – ›Landschaft ist «eine von bestimmten Interessen motivierte und durch vorgesehene Bildmaterial erzeugte Vorstellung von Außenwirklichkeit»‹ – ist nichts weiter als eine neue Erfahrung und erzeugt in mir ›eine von bestimmten Interessen motivierte‹ Vorstellung. Er evoziert im Leser über die implementierte Begrifflichkeit ein spezifisches Bild von Landschaft. Unter diesem Gesichtspunkt muss man zwangsläufig sagen, die Landschaft kann ihre Bildlichkeit nicht abschütteln und es drängen

1 · Kant, Immanuel zitiert in Historisches Wörterbuch der Philosophie, Ritter, Joachim (Hg.), Stichwort **Begriff** (Kant): »Der Begriff ist der Anschauung entgegengesetzt, denn er ist eine allgemeine Vorstellung dessen, was mehreren Objekten gemein ist.«

sich förmlich die drastischen Worte auf: Sie »sind aneinander gebunden, Glied an Glied, wie der Verurteilte, den man bei bestimmten Arten von Folter an einen Leichnam kettete«<sup>1</sup>. Unsere Begriffe sind Dekorateure, die in ihrer Weise unser Inneres illuminieren.

Wenn man allerdings nur noch damit beschäftigt ist, sich ein Bild davon zu machen, wie man sich ein Bild macht, macht man keine Bilder mehr. Nicht im ursprünglichen Sinne. In unserer Metaphorik verbleibend, würde dies bedeuten, dass man dazu übergegangen ist, die Tätigkeit des Ruderns mit dem Betrachten dessen zu vertauschen, wie gerudert wird. Wenn jedoch alle nur noch auf der Bordwand sitzen, um beobachten zu können, wie das Schiff vorwärts gebracht wird, rudert keiner mehr und man treibt bloß noch auf den Wellen dahin. De facto gibt es dann auch nichts mehr zu sehen außer leeren Bänken und sämtliche Erkenntnis muss auf dem Wissen basieren, dass hier einst gerudert wurde. Wir sind folglich auf unser Bild und den Inhalt unserer Vorstellung angewiesen, um etwas über das Rudern zu erfahren. Warum diese Ausfahrt hingegen initiiert wurde und wo man möglicherweise einst ankommen wollte, ist dabei völlig in Vergessenheit geraten. Mit anderen Worten: In dem Moment, wo die Tätigkeit des Bildermachens zum konkreten Gegenstand geworden ist, geht die ursächliche Motivation und vor allem der originäre Gegenstand verloren. Wir können ihn nicht mehr sehen, weil wir das erkannte Objekt dazwischen geschoben haben, wir haben es uns da-vorgestellt. Ein Beispiel: »Gerade im nostalgischen Sehnsuchtstraum [...] ist das alte romantische Programm der Aufhebung der Differenz zur Natur eingebaut. Natur ist hier als friedvolle romantische Naturidylle, als locus amoenus abgespeichert, als Ort, der trösten und erheben soll. Ein Topos der Romantik, aus der Hoffnung geboren, die Entfremdung des Menschen von der Natur, auch von der eigenen, zu heilen«<sup>2</sup>. Der Gegenstand, den wir in diesem Fall sehen, besteht darin Landschaft als Kompensationsmoment zu begreifen. Wovon die Romantiker ursprünglich ausgegangen waren, erschließt sich uns nicht. Ob sich jene Protagonisten

1 · Barthes, Roland: Die helle Kammer - Bemerkungen zur Fotografie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1985, S. 13

2 · Aigner, S. 9

mit einer Charakterisierung in dieser Form hingegen zufrieden geben würden, darüber läßt sich streiten. Wahrscheinlich nicht:

»Du kennst sie, die beiden herrlichen Bilder von Claude, vor denen wir nie stehen konnten, ohne unwillkürlich tief einzuatmen, erfüllt von dem Gefühl einer heitern, wärmern, südlichen Luft; Du erinnerst Dich aber auch der rauschenden und stillen Gewässer, der ernstesten Buchen und Eichen, welche Ruysdael mit so unendlicher Freiheit und Wahrheit hinstellt, daß uns die heimische geliebte Natur fast unmittelbar anzusprechen scheint. Hier kann man sagen, daß der innere Sinn des Künstlers sich wahrhaft objektiviert hat, man wird durchdrungen von der Überzeugung, daß beide Künstler das schöne große Naturleben rein in sich aufgenommen hatten, daß es alle ihre Adern und Nerven durchdrang, und daß sie es darum vermochten, in der Sprache der Natur zu uns zu reden und als klare, reine Spiegel die urschönen Bildungen zurückzustrahlen. Darum fühlen wir uns so frei, so wohl vor diesen Bildern, denn wir werden eine schöne menschliche Individualität gewahr, welche die innere Art ihres Seins uns anschauen läßt im Spiegel des wahren göttlichen Wortes, das ist in der wahrhaften Natur, und zwar ganz frei und ruhig, ohne uns irgendeiner bestimmten Ansicht hinleiten zu wollen, sondern ruhend in vollem seligen Genügen und eben dadurch uns selbst anregend, einmal alles Kleinliche, bloß unserer Einseitigkeit Angehörige von uns zu tun«.<sup>1</sup>

Die Sachlage ist erstaunlich nah an der unsrigen. Die zitierten Worte schildern eine Situation, in der C. G. Carus ein Bild heraufbeschwört, angesichts vor Bildern, die er betrachtet hat. Im Gegensatz zu uns, neigt die Beschreibung jedoch nicht zur Distanz, sondern zur Identität – »man wird durchdrungen von der Überzeugung«, »daß es alle ihre Adern und Nerven durchdrang«. Dabei ist es interessant zu erfahren, dass sein Blick in gewisser Weise zweigeteilt ist. Ein Auge ruht auf der landschaftlichen Darstellung, die ein spezifisches Gefühl in ihm erzeugt und das andere sucht nach der Referenz des Malers, die durch das Bild verkörpert wird. Beide Aspekte verschmelzen und ergänzen sich in den bereits notierten Worten:

»daß Schönheit nichts anderes sei als das, wodurch die Empfindung göttlichen Wesens in der Natur, das ist in der Welt sinnlicher Erscheinungen, erregt wird, und zwar auf gleiche Weise, wie Wahrheit das Erkennen göttlichen Wesens [...] zu nennen ist«<sup>1</sup>. Wenige Zeilen später erfolgt dann der entscheidende Zusatz: »da empfindet [...] der Mensch innig das Walten der ewigen Gesetzmäßigkeiten, er erkennt Schönheit«<sup>2</sup>. Interessant ist dieser Punkt deshalb, weil man aus unserer gegenwärtigen Perspektive heraus vermuten würde, es lautet eigentlich umgekehrt: er fühlt die Schönheit und versteht die Gesetze. Carus aber spricht explizit vom Gegenteil. Er erkennt die Darstellung ausdrücklich als Artikulation des ›inneren Sinns des Künstlers‹, welcher in der Lage ist, als ›Spiegel die urschönen Bildungen‹ und das ›große Naturleben‹ dem Betrachter vor Augen zu führen. Carus begegnet im Landschaftsbild in erster Linie dem Maler, in dem Maler der Idee und in der Idee erkennt er die Kraft, die allem Erkennen zu Grunde liegt, das Nichtbedingbare, das Absolute<sup>3</sup>. Ungeachtet eines zeitlichen Davor oder Danach, steht dieses Erkennen in Begleitung von dem Gefühl ›ruhend in vollem seligen Genügen‹ zu sein, ohne zu ›irgendeiner bestimmten Ansicht‹ verleitet zu werden. Bar jeglichen Anstoßes zur Intention, fühlt er den Vorgang des Erkennen-Könnens als ›das Walten der ewigen Gesetzmäßigkeiten‹. Weil er betrachten und erkennen kann, entspricht das, was er betrachten und erkennen kann, dem gleichen, was er fühlt. Das Gefühl ist bei Carus die offene Wahrnehmung seines Erkenntnisvermögens, ist das unbedingte, nicht intentional gerichtete Absolute seiner Subjektivität. Carus beschreibt mit seinen Worten einen Zustand, der die Differenz zwischen Gefühl und Verstand nivelliert. In seinem Interesse steht keine Flucht und kein mögliches Entkommen, es geht weder um Sentimentalität noch um Nostalgie, sondern im Gegenteil dazu um reine Präsenz. Der Gegenstand des Erkennens wird zur empfundenen, das heißt zur verinnerlichten, körperlichen und unmittelbaren Erfahrung. Die Erkenntnis ereignet sich in seinem Inneren; die Idee, die Natur, das Absolute und so weiter sind le-

1 · ebd. S. 35

2 · ebd.

3 · »Ein tiefes innerstes Bewußtsein, welches eben, weil durch dasselbe die Möglichkeit alles Erkennens, Beweisens und Erklärens gegeben ist, selbst nie erklärt oder bewiesen werden kann.« ebd. S. 24



bendig in ihm. Die Landschaft hat für Carus »daher nichts mit bloßem Spiel und mit illusionärer Flucht oder dem (tödlichen) Traum zu tun, in den Ursprung als in eine noch heile Welt zurück zu gehen. Sie ist das Gegenwärtige«<sup>1</sup>.

Und was machen wir? Wir sitzen auf unserer Bordwand und blicken rückwärts gewandt gegen die Zeit und versuchen, die entsprechenden literarischen wie bildnerischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts auseinander zu klamüsern und die Romantik in Abgrenzung zum Historismus, zu Biedermeier, Frühimpressionismus und Spätrealismus als einheitliche Strömung ausmachen zu können, ihre wesentlichen Merkmale und Kriterien zu erfassen und sie in einen adäquaten Begriff zu bringen. Wir wollen verstehen, was die Romantik in ihrem Kern ausmachte und uns ein authentisches und möglichst wahrheitsgetreues Bild von ihr machen<sup>2</sup>. Dafür legen wir die gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Ereignisse als Folie hinter die einzelnen Erscheinungen in Kunst und Literatur und kommen letztlich zu dem Schluss: Die Romantik ist in erster Linie ein übermäßiges Leiden an Sehnsucht; sie ist »aus der Hoffnung geboren, die Entfremdung des Menschen von der Natur, auch von der eigenen, zu heilen«. Wir suchen nach Relationen und zählen dafür eins und eins zusammen. Wir kalkulieren mit dem Wissen, welches wir zusammentragen konnten und hören unweigerlich beim Betrachten der Bilder von Carus das Toben der Märzrevolution im Hintergrund. Wir wissen und sehen die ersten Anzeichen der Industrialisierung, die Caspar David Friedrich bei seinen Spaziergängen im Dresdener Umland irgendwie übersehen haben musste oder einfach nicht skizzieren wollte. Wir äußern uns über ihre Bilder

1 · Ritter, Joachim: Landschaft - Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft; Verlag Aschendorff, Münster, Westfalen, 1963, S. 30

2 · Gegen diese Tendenz steht u. a. folgende Stimme: »Epochenbegriffe sind immer grobe Verallgemeinerungen, dies trifft auf die Romantik in besonderer Weise zu, denn ihre Protagonisten waren ihrem Selbstverständnis nach vor allem Individuen und nicht Anhänger einer Bewegung. Die Romantik weist keine homogene Einheit in dem auf, was in einzelnen Kunstgattungen, Wissenschaften oder kulturellen Phänomenen als romantisch apostrophiert wird – und als europäisches Phänomen erstreckt sie sich nicht nur über deutlich verschiedene Zeiträume, sondern verliert auch völlig ihre innere Konsistenz.«

Knatz, Lothar: Romantik und Moderne, aus Knatz, Lothar u. Otabe, Tanehisa (Hg.): Ästhetische Subjektivität, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg, 2005, S. 106

nicht in der Form: Sie »haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit«<sup>1</sup>, sondern Gegenteil. Wir betrachten die Bilder als einen realen Gegenstand, wir suchen nach ihrem Gehalt an Faktizität. Unser Modus der Betrachtung entspricht den Markierungen des *fotografischen Horizonts*. Wir wollen die Wirklichkeit sehen und verstehen. Alles, was wir brauchen, ist der Titel, das Erscheinungsjahr, das Kompositionsschema, und schon kann die Analyse des *Mönch am Meer* (Beispiel 16, siehe S. 108) zum Beispiel los gehen: »Ich möchte die strukturelle Anlage des Einzelwerkes untersuchen, weil ich zu der Überzeugung gelangt bin, daß aus einer vom Künstler erfahrenen, historisch zu beschreibenden Form- Inhalt- Divergenz heraus in Friedrichs Werken eine abstrakte und insofern von der Darstellungszugabe zu trennende Formfigur zugrunde gelegt ist, deren Funktion darin besteht, die nicht mehr zu erreichende Sineinheit [...] wenigstens ästhetisch, zu kompensieren«<sup>2</sup>. Den *Mönch am Meer* betrachtend, war dafür zuerst einmal zu klären, wo Friedrich überhaupt seine Skizze und Details für das Bild gefertigt hatte, das bedeutet die Identifikation der Örtlichkeit war zu korrigieren. Ursprünglich war man ja davon ausgegangen, jenen Strand vom Zickerschen Höft auf der Zeichnung wiedererkennen zu können, die Friedrich bei seiner zweiten Rügenwanderung am 17.08.1801 auf der Halbinsel Mönchgut auf Rügen gefertigt hatte<sup>3</sup>. Nach kriminalistischer Feinarbeit musste jedoch akzeptiert werden, dass »Friedrich vom 15. auf den 16. August in Garz übernachtet, am 16. zweimal nicht weit von Putbus gezeichnet hat, um dann weiter an der Küste des Rügischen Boddens entlang um die Stresower Bucht zu wandern«<sup>4</sup>. Um aber am folgenden Tag das besagte Zickersche Höft malen zu können, hätte er entweder um den ganzen Selliner See und die Havel herumlaufen oder aber mit einem Boot fahren müssen. Kurzum, es wurde ersichtlich, Friedrich stand bei seiner Detailstudie gut zwei Kilometer weiter nordöstlich. Der Standpunkt,

1 · Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe, Insel-Verlag, Leipzig, 1968, vgl. Gespräch vom 10. 04. 1829, S. 322

2 · Busch, Werner: Caspar David Friedrich - Ästhetik und Religion, Verlag C.H. Beck, München, 2003, S. 48

3 · vgl. ebd. S. 55

4 · ebd. S. 57

von dem aus der Mönch in die Wogen blickt, konnte nur der große Strand bei Lobbe sein. Außerdem war der Mönch an sich zweifelsfrei Kapuziner, der wie alle seine Ordensbrüder barfuß und in brauner Kutte gekleidet, zu Napoleons entschiedensten Gegnern gehörte, denn »Schließlich dauerte die Napoleonische Okkupation von Pommern und Greifswald von 1807 bis 1810; man kann geradezu sagen, sie umfasste die gesamte Entstehungszeit des ›Mönch am Meer‹«<sup>1</sup>. Zudem kann man auch noch feststellen, dass eine grundsätzliche Verwandtschaft zum Motiv des Faust nicht auszuschließen ist, weil Moritz Retzsch, ein Bekannter aus Dresden, zeitgleich an der Illustration zur Neuauflage des Dramas arbeitete<sup>2</sup>. Friedrich hatte dergleichen Ansätze zu einem späteren Zeitpunkt indes übermalt, so dass diese Schlussfolgerungen allerdings nur demjenigen möglich sind, der das Bild mittels Röntgenapparatur sehen und das Spektrum des Sichtbaren bis zu Infrarot erweitern kann. Was genau Friedrich an dem besagten 17. August des Jahres 1801 hingegen am Leibe trug, darüber ist sich die Forschung bislang noch nicht ganz einig.

Vielleicht sollte man der Einfachheit halber Herrn Friedrich persönlich Gehör schenken und ihm die Möglichkeit einräumen, seine Gedanken zum Bild zu äußern: »Es ist nemlich ein Seestük, vorne ein öder sandiger Strand, dann das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strande geht tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möwen fliegen ängstlich schreiend um ihn her, als wollten sie ihn warnen, sich nicht auf ungestümes Meer zu wagen. – Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: – Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermütigem Dünkel, erwegst du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn! – Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strande: doch ein leiser Wind

1 · ebd. S. 65

2 · ebd. S. 62 f.

weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlem Dünkel!«<sup>1</sup>

Friedrich malt nicht irgendeinen Herrn, keinen Bürgerlichen, Militärangehörigen, Staatsmann, Adligen oder sonstigen, der zufällig am Strand steht, weil er auf dem Weg nach Lobbe befindlich ist. Er platziert im Gegenteil dazu eine spezifische Gestalt vor den kaum erkennbaren Konturen der schier unbegrenzten Weite des Meeres und der unfassbaren Dimension des Himmels und verweist mit seinen Worten auf die Vermessenheit und Selbstgefälligkeit des Menschen. Friedrich malt jemanden, der durch sein Gelübde in den unmittelbaren Dienst Gottes getreten ist, ihm gegenüber in der Verpflichtung steht und seine Fragen dementsprechend an ihn richten wird. So wie das Größenverhältnis zwischen Mönch, Himmel und Meer, so ist auch sein individuelles Dasein nur marginal, nur ein Hauch, im selben Augenblick vergangen, wie geschehen. Das, was war, ist und vor allem sein wird, kann er niemals in Wissen überführen, sondern wird Antworten darauf nur im Glauben finden. Der *Mönch am Meer* ist versinnbildlichte christliche Demut: Ergebenheit und Hingabe.

Dunkelheit decket die Erde,  
Ungewiß ist aller Wissen doch nur,  
Es leuchtet im Abend der Himmel,  
Klarheit strahlt von oben.  
Sinnet und grübelt, wie ihr auch wollt,  
Geheimnis bleibet euch ewig der Tod,  
Aber Glaube und Liebe sieht  
Freude und Licht jenseits dem Grabe.

...

Wir fallen hin in Staube,  
Voll Zuversicht und Glaube  
Auf deine Liebe.<sup>2</sup>

1 · Caspar David Friedrich, zitiert in Busch S. 64 – Busch seinerseits entnimmt das Zitat in: Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich, Prestel-Verlag, München, 1990, S. 7 – Börsch-Supan macht jedoch keine Angaben zur Quelle

2 · Friedrich zitiert in Sigrid Hinz (Hg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1984, S. 79 f.

Zu diesem Interpretationsansatz gesellen sich aber noch jene berechtigten Argumentationen, die das Moment der Verzweiflung im Bild erkennen können, das Erhabene, das Politische, die persönliche Situation des Malers usw. »So haben wir einen verzweiferten, einen demutsvollen und einen erhabenen Mönch, Varianten und Zwischenstufen nicht gerechnet.«<sup>1</sup> Die Frage lautet nun jedoch: *Wieso der Mönch?*

Wieso ist der gesamte potentielle Erfahrungshorizont dem Mönch zuzuschreiben? Wieso fragen wir danach, wie er sich wohl fühlt und sich selbst wahrnimmt? Wir wissen es doch gar nicht und wir werden es auch nie erfahren, denn wir können schlicht und ergreifend sein Gesicht nicht sehen. Unsere Spiegelneuronen können uns in keiner Weise zur Empathie befähigen. Alles, was uns bleibt, ist reine Spekulation. Vielleicht blickt der Mönch tiefsinnig aber entzückt in die Ferne, weil er sich der frischen Brise erfreut, vielleicht träumend, weil er dem Spiel der Wellen folgt. Möglicherweise ist er wütend, traurig, wirkt müde oder bohrt einfach nur mit der Zunge in der Nase, denn es scheint ja niemand da zu sein, den es stören könnte. Er steht allein, mehr sehen wir nicht. Das Wissen, das wir direkt am Bild in Erfahrung bringen können, besteht darin, dass es »in geradezu elementarer Weise aus nur vier Gegenständen besteht – Mönch, Strand, Meer, Himmel«<sup>2</sup> und wir können resümierend sagen: es »scheint ein geradezu exemplarischer Beweis für das vorzuliegen, worum die Kunstgeschichte seit etwa dreißig Jahren auf unterschiedliche Weise und mit immer neuen Ansätzen kreist: die Annahme der tendenziellen Sinnoffenheit des Werkes«<sup>3</sup>.

Absichtlich generierte Sinnoffenheit ist aus wissenschaftlicher Perspektive natürlich widerspenstig und ohne Frage nur schwer zu akzeptieren. Man sucht und sucht und will die Dinge in einen Begriff bringen und kann dabei nichts finden, nichts, was einer verallgemeinerten Vorstellung dessen entspricht, was mehreren Objekten gemein ist. Es gibt nichts, wo man hineingreifen könnte und hernach Konkretes in den Händen hielte.

1 · Busch, S. 47

2 · ebd. S. 46

3 · ebd.



Wenn das Bild allerdings selbst keinen Sinn anbietet, suggeriert oder expliziert, müsste die Überlegung doch jenen Kurs aufnehmen, ob der Betrachter diesen Sinn nun selbst mitbringen und der Vollständigkeit halber von sich aus ergänzen soll oder ob nicht gerade diese Sinnoffenheit das Interesse C. D. Friedrichs charakterisiert. Wir sprechen ja nicht von Sinnlosigkeit oder Sinnfreiheit, sondern es bleibt vage, oder vielmehr disponibel, was sich dahinter verbergen mag.

Beide Maler, sowohl Friedrich als auch Carus, artikulieren deutlich, dass sie den Betrachter ihrer Bilder nicht mit der Wirklichkeit konfrontieren können und wollen. Friedrich sagt: »andeuten müsse das Bild nur, vor allem aber geistig aufregen und der Phantasie Spielraum geben und lassen, denn das Bild soll die Natur selbst nicht darstellen wollen, sondern nur daran erinnern«<sup>1</sup>. Carus ergänzt: »das Kunstwerk [soll] nie der Natur zu nahe treten, viel eher sich über sie erheben [...], damit das Erschaffen dieses Werkes durch den Geist des Menschen nicht vergessen, die Beziehung auf den Menschen dadurch verloren werde«<sup>2</sup>. Das bedeutet, man kann an dieser Stelle dem, was als fotografischer Horizont charakterisiert wurde, eine Abfuhr erteilen. Das Interesse ihrer Bildgenerierung entsprach nicht primär dem Erkennen und Identifizieren eines sichtbaren Gegenstandes und folglich können wir es auch unterlassen irgendetwas in Relation bringen zu wollen, um zu verstehen. Ihre Bilder sind keine Fenster hinaus in die Welt. Wer von »ewigen Gesetzmäßigkeiten« spricht, für den ist es vollkommen irrelevant, ob in der Darstellung der Strand von Lobbe oder das Zickersche Höft zur Ansicht kommt und der kann zudem, die mittelalterliche Klosterruine vor Augen habend, nur fragen: »ob nicht in unserer bewegten, verhängnisvollen Zeit und was gestern und vorgestern geschehen nicht ebenso würdig der Darstellung wäre als so manches so vor Jahrtausenden geschehen?«<sup>3</sup>. Vielmehr fungieren die Bilder als Reflektoren, die dem betrachten-

1 · »Friedrich in Briefen und Bekenntnissen«, S. 104, ergänzend ist auf folgende Worte zu verweisen: »Wenn der Maler mit seiner Nachahmung täuschen will, als sei er ein Gott, so ist er ein Lump. Strebt er aber bei der Nachahmung der unerreichbaren Natur nach edler Wahrheit, so ist er zu achten. Eben darin liegt ein hoher Genuß für den Menschen, wenn das Kunstwerk sich gleich als Menschenwerk darstellt und nicht als Gott, als Naturwerk täuschen will.« ebd. S. 107

2 · Carus - Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, S. 19

3 · Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, S. 161

den Subjekt das malende gegenüberstellen. Die Referenz des Bildes entspricht dem Subjekt. Entgegen den landläufigen Irrtum, lassen gerade jene Bilder Friedrichs dies deutlich erkennen, die mit den sogenannten Rückenakten versehen sind. Diese dienen nicht dazu, den Betrachter mit einem Identifizierungsangebot ins Bild zu locken. Sie fordern ihn nicht dazu auf, den Standpunkt der dargestellten Person einzunehmen, sondern es verhält sich konträr. Die abgewandten Figuren sind der Mittel zum Zweck, der dem Betrachter verdeutlicht, dass er nicht ins Bild gehört. Nicht wir sind *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Beispiel 17, siehe S. 109), sondern der Herr im grünen Rock. Wir sehen nicht einmal vollständig, was dieser betrachtet. Sein Oberkörper befindet sich genau an der Stelle, wo die markantesten Konturen der Bergrücken sich berühren werden. Seine Körpermitte verdeckt geradewegs den zentralperspektivischen Fluchtpunkt des Bildes. Der Kerl steht uns, salopp formuliert, im Wege und teilt darüber hinaus keinerlei Empfindungen mit uns. Wir sehen nichts von seiner Mimik und erkennen nicht, wie es ihm an seinem Aussichtspunkt ergeht. Das eigentliche Geschehen ereignet sich zwischen dem Wanderer und dem Nebelmeer; wir befinden uns lediglich vor dem Bild. Im *Mondaufgang am Meer* (Beispiel 15, siehe S. 108) schiebt sich der Mond nicht für uns ans Firmament, die *Mondnacht am Strand mit Fischern* (1822) gehört den zwei Männern, die im Bild zu sehen sind. Für uns ist exakt der Standpunkt vorgesehen, den der Maler einnahm, wollte er vom Detail zum Gesamteindruck übergehen. Wir können uns lediglich mit dem Maler identifizieren, mit seiner Anwesenheit, seiner Motivation und Handlung.

Bedeutet dies nun, dass wir an vorderster Stelle seine Biografie verinnerlichen müssen? Steigt der potentielle Erfahrungsgehalt des Bildes, wenn man mehr von Friedrich weiß? Wie viel muss man dann aber wissen, um in der Darstellung Sinn zu finden? Wissen kann ich zum Beispiel, dass der Schwiegersohn Friedrichs, ein Herr Robert Krüger, Bademeister war<sup>1</sup> – aber was nützt mir das? Rein gar nichts, denn es ist gänzlich an der Intention des Malers vorbei. Er wollte nicht sich zur Schau stellen und »opferte aus Eitelkeit die Wahrheit auf«<sup>2</sup>. Es geht nicht um ihn persönlich, sondern mit der

1 · vgl. ebd. S. 75

2 · ebd. S. 114

Kenntnis dessen, dass ein malender Mensch sich als tätiges Subjekt zu erkennen gibt und sein Innerstes offenbart, ist dem Anliegen Friedrichs Genüge getan. »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunklen gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.«<sup>1</sup> Ausgestattet mit dem selben Potential der schöpferischen Einbildungskraft können wir die Bilder in uns und ausschließlich für uns vervollständigen, erweitern, beleben oder korrigieren.

Die Titel der Bilder *Mondaufgang am Meer*, *Mondnacht am Strand mit Fischern*, *Mönch am Meer* und so fort, sind zwar Begrifflichkeiten, sind dezidierte Gegenstände und Inhalte unseres Wissens. Sie sind Initiatoren einer Vorstellung, die unkonkreter jedoch nicht sein können. Es sind lediglich Vektoren, die aus der Unverbindlichkeit und Sinnleere in eine spezifische Richtung weisen. Friedrich spricht von Gott, Carus vom Absoluten und beiden ist durchaus bewusst, worüber sie reden. Beide wissen: »Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können«<sup>2</sup>. Des Menschen Demarkation sind sein erster und sein letzter Atemzug, alles, was ihn ausmacht ist begrenzt. Fern jeglicher Einfalt, blicken Friedrich und Carus klar auf die Tatsache, dass das Absolute weder darstellbar sein kann, noch zu betrachten ist, weder zu verstehen, noch in seiner entsprechenden Dimension zu empfinden ist. Unter der Voraussetzung aber, sich als ein lebendiges und schöpferisches Subjekt vor der Leinwand wiederzufinden, kann den Betrachter die Darstellung zumindest an jenen Punkt geleiten, an dem die spezifische Perspektive des Wissenden mit einer kindlichen<sup>3</sup>, das bedeutet, mit einer wort- und begriffslosen Betrachtungsweise<sup>4</sup> zusammenfällt. Dies ist der Punkt, an dem das Bedingte sich mit dem Bereich des Sinnoffenen, des Nichtzuerklärenden, Nichtsicht-, Begreif- und Verstehbaren berührt. Die deutsche Sprache verwendet dafür den Ausdruck der *Ahnung*. Sie ist die gefühlte Grenze unseres Wissens,

1 · ebd. S. 94

2 · ebd. S. 86

3 · »Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Inneren.« ebd. S. 85

4 · »Wortloses Sehen und Begreifen ist das Beste. So hat sich der Maler den Betrachter gewünscht.« Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich, Prestel-Verlag, München, 1990, S. 8

ist das Drehmoment zwischen einer Konkretisierung und der Unbestimmtheit.

Carl Gustav Carus: »Erst wenn man in der weiten großen Natur der Oberfläche des Planeten das lebendige geistige Prinzip erkannt oder mindestens geahnt hat, bekommt ja alle Scenerie der Landschaft einen höhern Sinn; erst von da aus verstehen und empfinden wir das geistige Band, welches die Regungen und Umgestaltungen des äußern Naturlebens an die Gefühlsschwankungen unsers Innern mit dieser geheimen Gewalt fesselt, und erst von da aus kann auch eigentlich klarwerden, was die wesentlichen Forderungen sind, welche wir an die Landschaftsmalerei [...] dann machen können [...] Daß dabei freilich in den Massen der Menschheit keine solche klaren Erkenntnisse als Grundgefallens an den Schönheiten der Landschaftsmalerei vorausgesetzt werden durften, darüber war nicht im geringsten Zweifel; aber daß die Ahnung von solchen Beziehungen es sei, die auch da zuletzt maßgebend und entscheidend bleibe, davon hatte ich schon damals die bestimmteste Überzeugung gewonnen und werde sie nie verlieren.«<sup>1</sup>

1 · Carus, Carl Gustav: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Elmar Jansen (Hg.), Kiepenheuer Verlag, Weimar, 1966, S. 146 f.

## xiv. Keine Ahnung

**W**arum nun ausgerechnet auf die Ahnung verweisen? Warum 140 Seiten lang einzelne Aspekte des Themas Landschaft beleuchten und am Ende nicht viel mehr als die undeutliche und vage Vorstellung präsentieren?

**Erste mögliche Antwort:** Weil die paradoxe Situation gegeben ist, dass in einer Wissensgesellschaft ›keine Ahnung‹ zu haben, an und für sich ein Armutszeugnis ist, denn es bringt zum Ausdruck, dass man etwas schlicht und ergreifend nicht versteht, nicht kennt oder nicht weiß. Der ehrliche, intuitive Umgangston verrät es uns. In unserer Gegenwart ›Ahnung zu haben‹, heißt firm sein. Die ursprüngliche Semantik, »das Vorgefühl, die Vermutung, eine vage Vorstellung«<sup>1</sup>, interessiert uns nicht. Wir verwenden einen Begriff und meinen eigentlich etwas anderes. Wir sagen *Ahnung* und charakterisieren damit das, was im Grunde davor oder danach geschieht: die Relevanz des Konkretisierten, unser Wissen. Je mehr man davon vorzuweisen hat, desto besser, denn wir leben in einer Gemeinschaft, die nach Experten verlangt. Nicht derjenige verdient unser Vertrauen, der besonders gut mutmaßen und im ›Dunklen tappen‹ kann, sondern der Fachmann, der über ausreichendes Wissen und die vorhandene Erfahrung verfügt. Wir bevorzugen Ergebnisse und benötigen Fakten. Das gefühlte ›Dazwischen‹, die reine Möglichkeit interessiert uns nicht. Und so könnte man mit überzeugter Polemik verlauten lassen, dass wir alle keine Ahnung haben oder zumindest nicht haben wollen.

Die identitätsstiftenden Aspekte der Wissensgesellschaft zu erörtern, heißt Wissen gegen Wissen aufzuwiegen und ist rein tautologischer Natur. Gedankliche Arbeit kann nichts anderes sein als immanent. Es gibt keinen äußeren Standpunkt, den man einnehmen könnte, um den Verstand mit Verstand zu korrigieren. Er kann immer nur er selbst sein. Der Gedanke kann leider nicht über den

1 · vgl. DWDS Stichwort *Ahnung*



Begriff hinaus, denn er ist in der Sprache gefangen. Ich kann ihn zwar niederschreiben, auf sonstige Art und Weise artikulieren und in jeglicher Form manifestieren, letztlich ist und bleibt er der Hauptverantwortliche und unser Ansprechpartner in Sachen Sinn und Unsinn.

In Bezug auf die Ahnung von Unsinn zu sprechen, geht jedoch an der Sache vorbei. Das treffendere Wort lautet viel eher *Nicht-Sinn*. Er bildet das Gegenüber, den Widerpart und die Dialektik unseres Sinns und markiert die Grenze, an der wir uns abarbeiten und letztlich unseren Horizont finden<sup>1</sup>. Unter Sinn begreifen wir ein »Korrelat eines Verstehens, er ist das in einem gegebenen Zusammenhang Verstehbare, seine Bedeutung«<sup>2</sup>. Der Baukasten aus dem sich unser Verstand bedient, ist unser Wissen. Alles, was ich wissen kann, muss hingegen in Erfahrung und in Erkenntnis gebracht worden sein – von mir, von meinem Umfeld, von den Generationen vor mir oder von der Gesellschaft im Allgemeinen. Folglich erklären mir das individuelle wie das konventionalisierte Vergangene, was in gerade diesem Augenblick vor mir steht, ob Mensch, Haus, Baum, Natur, Landschaft oder dergleichen. Wissen ist durch Vergangenheit determinierte Gegenwart. Es umfasst die dazu gehörige Beschaffenheit eines Gegenstandes, die Aufgaben, den Nutzen, die Entstehung, Entwicklung, etc. Das Wissen impliziert die erkannten Voraussetzungen und Bedingungen für die Existenz einer Sache, eines Geschehens, eines Objektes usw. »Verstehen heißt etwas [...] in seinem Kontext einordnen, es von einer Regel oder einem Gesetz her begreifen, es aus seiner Genese oder über seine Ursache verständlich machen.«<sup>3</sup> Unter ›dem Verstehen‹ verstehen wir den Akt des Ausdifferenzierens gemachter Erfahrung. ›Sinn‹ ist in diesem Sinne ein erkennbares Ordnungsschema durchlebter Vergangenheit, das in einem permanent fortschreitendem Prozess seine Präsenz in der Gegenwart behauptet.

Der Widerspruch gegen diese Formulierung ergibt sich aus deren Umkehrung, denn der Nicht-Sinn ist demnach die Möglichkeit

1 · Angehrn, Emil: Sinn und Nicht-Sinn - Das Verstehen des Menschen, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010, S. 10

2 · ebd. S. 10

3 · ebd. S. 18

nichtschematisierbarer aktueller Gegenwart, von Zukünftigen ganz zu schweigen. Der Nicht-Sinn ist die Begegnung mit dem *Ding an sich*, der unmittelbar erlebte Zustand der Begriffslosigkeit – ein Zustand, der in einer Wissensgesellschaft marginal und von nur sehr begrenzter Halbwertszeit ist. Die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«<sup>1</sup>, kann dafür als Beispiel dienen. Die Halbwertszeit reicht genau bis zum Ende des nachfolgenden Satzes: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen«, um mit den sich anschließenden Worten schlagartig beendet zu sein: »das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges zu atmen«. Der *Nicht-Sinn* ist in einem nicht wiederholbaren Augenblick zugegen. Walter Benjamin ruht dafür, er macht nichts weiter als zu betrachten (die Berge, den Zweig). Dieser Augenblick ist jedoch schlagartig beendet, wo der passende Begriff der Aura fällt. Benjamin benutzt seine Beschreibung als Definition. Er erstellt damit einen Kontext, das heißt, er verknüpft den Begriff mit einem spezifischen Erfahrungshorizont. Metaphorisch gesprochen, ist die Quelle damit versiegt, denn die allgemein gültige Formulierung verlangt ferner, dass alle einmaligen Erscheinungen einer Ferne, so nah sie sein mögen, unter dem Begriff der Aura zu subsumieren sind. Der Widerspruch zwischen *einmalig* und *allgemeingültig* ist unausweichlich. Die Aura ist weder technisch noch begrifflich reproduzierbar.

Dennoch sind es essentielle Sätze, die Benjamin formuliert hat, trotz der begrifflichen Fixierung, die sie mit sich führen. Zu verdanken ist dies jedoch nicht seinem erörterndem prosaischem Geschick, sondern einer Wortwahl, die ins Poetologische vorstößt. Die ›Ferne, so nah sie sein mag‹ ist zuerst einmal sinnfrei. Ich kann nicht sofort sagen oder erkennen, was damit zum Ausdruck kommen soll. In der Formulierung begegnet man dem Anklang eines ›Etwas‹ in seinem Gegenteil – der Ferne in der Nähe, der dunstigen Klarheit<sup>2</sup> oder dem widerstreitenden Zustimmen<sup>3</sup>. Die Wortwahl ist der Initiator einer

1 · Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003, S. 15

2 · vgl. Hard, Gerhard: Dunstige Klarheit in Hard, Gerhard (Hg.) u.a.: Landschaft und Raum - Aufsätze zur Theorie der Geografie, V-und R-Unipress, Göttingen, 2002

3 · vgl. Bahr, Hans Dieter: Landschaft - Das Freie und seine Horizonte, Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 2014, S. 24

vagen Vorstellung, von einem Bild, welches keine klaren Konturen entwickelt und seinen Betrachter ahnend in der Schweben hält. Die Ahnung basiert auf konkretem Wissen (Frage: Ferne und Nähe?) und ist ebenso darauf gerichtet (mögliche Antwort). Als das ›Dazwischen‹ ist sie die nichtschematisierte Wahrnehmung. Zwischen Frage und Antwort erscheint sie als reiner Konjunktiv, als der gefühlte, begriffslose *Noch-nicht-Sinn*.

**Zweite mögliche Antwort:** Die Ahnung als reiner Konjunktiv ist notwendig, weil wir bewusst vor einer dringlichen Aufgabe stehen: »Das Landschaftsbild ist die Ebene der emotional-ästhetischen Beziehung des Menschen zu Natur und Landschaft. [...] Das Landschaftsbild muß gegen den ubiquitären Trend einer landschaftsästhetischen Nivellierung, der besonders von der Ausdehnung der Siedlungsflächen, der Rationalisierung in Land- und Forstwirtschaft und dem Bau moderner Verkehrswege ausgeht, geschützt werden. So hat in der Vergangenheit der Ausbau der Wasserstraßen in Europa [beispielsweise] zur starken Veränderung der großen Flußsysteme geführt. Die in ihrer naturnahen Ausprägung sehr unterschiedlichen Flüsse wurden den in der Binnen- wie in der Seeschifffahrt standardisierten Schiffstypen angepaßt und verloren damit neben ökologischen Funktionen auch weitgehend ihren ursprünglichen ästhetischen Charakter«<sup>1</sup>. Wir leben im deklarierten *Anthropozän*. Wir gestalten, verändern und schaffen uns unsere Umweltbedingungen. Der Mensch überformt und moduliert seinen Planeten seit der Industrialisierung derartig, dass die Befürchtungen berechtigt sind, ob es überhaupt ein Nach-uns geben wird<sup>2</sup>. Wir sind nachweislich zum Klimafaktoren geworden und beeinträchtigen die Biodiversität.

1 · Das Beispiel stammt aus der Umweltverträglichkeitsuntersuchung der Wasser- und Schifffahrtsverwaltung des Bundes, welches im Zuge der geplanten Elbvertiefung zwischen Nordsee und Hamburger Hafen erstellt wurde. Vergleiche:

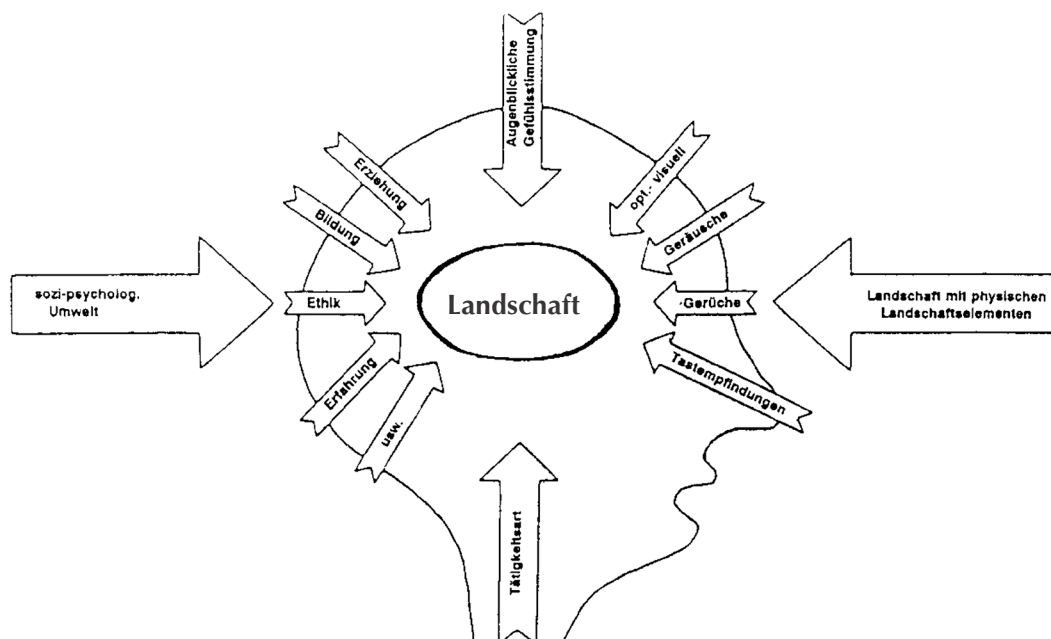
[https://www.portal-tideelbe.de/Projekte/FRA1999/Antragsunterlagen/UVU/Materialbestaende/Bereichsauswahl\\_Band\\_X/Texte\\_Band\\_X/kap\\_1.html](https://www.portal-tideelbe.de/Projekte/FRA1999/Antragsunterlagen/UVU/Materialbestaende/Bereichsauswahl_Band_X/Texte_Band_X/kap_1.html), eingesehen am 20.01.2015

2 · »Seit Darwin wissen wir nämlich, daß die Natur alles andere als eine Analogie zu einem gnädigen Gott darstellt, daß sie – metaphorisch gesprochen – gnadenlos ist, in ihr ständig ein Kampf ums Überleben der Gattungen abläuft. Allerdings weiß allein unsere Gattung, wie erfolgreich sie in diesem Kampf war. Allerdings weiß sie auch: Der Mensch muss verhindern, daß die Liste der ausgestorbenen Arten so rasant wie in den letzten Jahrzehnten fortgeschrieben wird, wenn er sich nicht selbst mit einreihen will.«

Groh, Bd. 1, S. 59

Wir wissen um diese Entwicklung und fragen uns folgerichtig, wie man die bedrohten Landschaften bewahren kann.

Jeglicher Versuch, in diese Richtung zu denken, führt jedoch in die Absurdität, wenn man sich den Bedeutungshorizont des Begriffs Landschaft vor Augen führt, wie er nicht nur in den Geisteswissenschaften gegenwärtig diskursbestimmend ist, sondern selbst die Blickrichtung der sogenannten Landschaftswissenschaft betimmt: »Landschaft ist zwar eine besonders charakteristische Umwelt außerhalb des Menschen, entsteht aber in ihm, im ›Kopf‹, als das, was nicht nur in der Umgebung gesehen, sondern auf dessen Grundlage erkannt und geistig konstruiert wird«<sup>1</sup>. Spricht man dem Gültigkeit zu, kommt man nicht an der Frage vorbei, was es dann eigentlich zu schützen gilt. Landschaft sähe unter diesen Aspekten genaugenommen so aus:<sup>2</sup>



Landschaftsschutz ist demnach die Aufgabe der Wahrung einer ›emotional-ästhetischen Beziehung des Menschen‹ zu seiner unmittelbaren und entfernteren Umgebung, durch das Konservieren der einflussnehmenden Faktoren, die die Grundlage zur reinen Potential-

1 · Küster, Hansjörg: Die Entdeckung der Landschaft - Einführung in eine neue Wissenschaft, Verlag H.C. Beck, München, 2012, S.15

2 · Abbildung ebenfalls zu finden unter: [https://www.portal-tideelbe.de/Projekte/FRA1999/Antragsunterlagen/UVU/Materialbestaende/Bereichsauswahl\\_Band\\_X/Texte\\_Band\\_X/kap\\_1.html](https://www.portal-tideelbe.de/Projekte/FRA1999/Antragsunterlagen/UVU/Materialbestaende/Bereichsauswahl_Band_X/Texte_Band_X/kap_1.html)

tät von Landschaft enthalten. Das Hinweisschild mit der Aufschrift »Achtung! Schützenswerte Landschaft!« müssten wir uns jedoch letztlich selbst um den Hals hängen. Wir sind es doch, die die Landschaft am Ende konstituieren.

Man kann allerdings auch eine andere Variante präferieren und das lästige Tragen von Hinweisschildern umgehen, indem man versucht, auf messbare Indikatoren zurückzugreifen, die auf der quantitativen Erfassung von Landschaft basieren: »Frank Roser forscht am Institut für Landschaftsplanung und Ökologie der Universität Stuttgart und ist Experte, wenn es um die Frage geht, was eine »schöne Landschaft« ausmacht. Mit einem von ihm entwickelten Computerprogramm kann er Schönheit messen und der subjektiven Wahrnehmung ein Schnippchen schlagen. Punktgenau zeigt seine Karte, wo es schön ist und wo weniger schön. [...] Als schön empfinden demnach die meisten Menschen, wenn ein Landstrich vielfältig und dynamisch gegliedert ist, mit einem rhythmischen Auf und Ab der Geländeformen – das bezeichnen die Geografen als Reliefenergie –, mit Waldrändern und Wiesensäumen, mit vielfältigen Nutzungen vom Streuobst bis zum Rübenacker, mit kleinen und größeren Gewässern und dem Maßstab der Landschaft angemessenen Siedlungen und Bauwerken. Und am besten ohne besonders auffällige Elemente der Industriegesellschaft wie Autobahnen, Hochspannungsleitungen, Gewerbegebiete oder auch Windkraftwerke. [Als Input und Ausgangsdaten dienen dem Forschungsansatz die Meinungen befragter Probanden. Anhand vorgelegter Fotografien sollen diese über das Ja oder Nein einer ästhetischen Relevanz jener Landschaft entscheiden.<sup>1</sup>] Die Ergebnisse werden statistisch ausgewertet und liefern den Maßstab für die Analyse möglichst vieler digitaler Geodaten über Siedlungsdichte, Flächennutzung, Infrastruktur, Waldbedeckung, Topografie bis hin zu geschützten Biotopen. Mithilfe komplexer Rechenmodelle kann dann für jeden Punkt auf der Landkarte so etwas wie ein Schönheitswert berechnet werden.«<sup>2</sup>

Dank dieses Schönheitswertes und der passenden Karte wissen wir zukünftig nicht nur, wo es sich lohnt, den Windparkbetreiber

1 · Anmerkung M. Mischke

2 · Etscheid, Georg: Liebliche Täler, karge Halden, aus Die Zeit, Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Nr. 3 vom 9.1.2014, Rubrik Wissen, S. 31



und Monokulturbauern zu reglementieren und auf welchen Standort sie zu verweisen sind, sondern auch, wo es lohnenswert ist, einen Blick aus dem fahrenden Zug zu werfen oder was als Ausflugsziel am kommenden Wochenende herhalten kann. Auch wenn man niemals zuvor dort gewesen ist, ein Blick auf die Karte genügt, um zu wissen, dass es dort schön ist. Die Legende verrät es uns: rot heißt ästhetisch wertvoll, gelb das Gegenteil. Hier kann man seine Sinne öffnen, dort es getrost unterlassen. Hier ja, dort nein. Damit entspricht der implizierte Wahrnehmungsschematismus exakt jenem Horizont, der die informationsgenerierende Apparatur bedingt: Strom an, Strom aus. Das Landschaftserlebnis wird zum Bestandteil eines kalkulationsbasierten Funktionsprinzips, welches letztlich auch ökonomischen Interessen entgegenkommt, wie der Tourismusindustrie zum Beispiel. Wer Hustenbonbons vor Alpenpanoramen anpreist und Waschmittelreklame an einer plätschernden Quelle im Fichtendickicht situiert, nutzt exakt jene klischee- und ideologiefördernde Tendenz, die die Polarisierung des Landschaftlichen mit sich bringt.

Die ›emotional-ästhetische Beziehung des Menschen‹ eröffnet im wissenschaftlichen Sinne nur einen Spielraum zwischen *Hässlich* oder *Schön* und fragt maximal nach dem *Wie viel* von beidem. Der operationellen Methode der Naturwissenschaften bleibt lediglich die Konzentration auf Quantitäten<sup>1</sup>, denn wir können unsere Sinnesdaten nicht auslesen, nicht übertragen oder eins zu eins visualisieren. Wir können zwar die Häufigkeit und die Intensität eines Reizpegels gegenüber spezifischer Landschaft bestimmen, der exakte Inhalt der Wahrnehmung bleibt dem messenden Vergleich verschlossen. Wir können ihn auf diese Art und Weise weder erkennen, betrachten, noch adäquat verstehen.

**Dritte mögliche Antwort:** Weil die Ahnung sowohl die Frage danach, als auch die Antwort darauf ist, *Was es noch sein kann?* Sie ist die potentielle Verschiebung und Expansion unseres Horizonts. Sie ist die richtungsweisend ungerichtete Sicht nach vorn und die augenblickhafte Begegnung mit dem *Anderen*. Sie entzieht sich der Konkretisierung und wird in keiner Weise spezifisch, sondern ist der Verzicht auf sämtliche Schemata – sie ist die momenthafte Befrei-

1 · vgl. Picht, Georg: Der Begriff der Natur und seine Geschichte, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1998, vgl. S. 443

ung des Blicks. Die Ahnung ist der Bruchteil der Sekunde, den der Verstand nicht (be-)greifen kann und den erfassten Gegenstand fragend an die Empfindung verweist. Weil sie zeit- und ortsunabhängig ist, kann man nicht nach ihr suchen, sondern sie lediglich finden.

Wir brauchen die Ahnung als reinen Konjunktiv, weil wir uns bewusst werden müssen, dass bewachte Nationalparks und eingezäunte Tagebaurestlöcher Phänomene ein und derselben Gesellschaft sind. Beides entspringt einem Zeitgeist. Unser Zeitgeist ringt nach Wissen. Unabänderlich suchen wir »das vertraute Gesetz in des Zufalls grausenden Wundern«. Wir brauchen »den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht«<sup>1</sup>. Darin besteht für uns offenkundig ein wesentlicher Aspekt der Freiheit – in einem stetig fortschreitendem Prozess des Erkennens, des Vertraut- und Zueigenmachens von Welt. Wir machen uns unsere *Umwelt* in Form von Wissen zu eigen. Unser Bemühen dreht sich darum, sie zu erkennen, zu verstehen und sie uns vertraut zu machen.

Paradoxe Weise haben wir jedoch vergessen, dass auch wir postmoderne Menschen die Begriffe, die wir auf diesem Wege aus dem Wasser fischen, auf den Boden der uns verbliebenen Tatsachen stellen. Trotz ausgeklügelter Apparaturen und teurer Instrumente, fällt nach wie vor uns die Syntheseleistung zu. Auch wenn wir diejenigen sein wollen, die »danach« kommen, treiben unsere erkannten Begriffe auf der Grundlage unserer eigenen Gesetzmäßigkeiten über die Wellen dahin: einer möglichen Systematisierung entsprechend, einer bestimmten Methode Folge leistend, auf Empirie beruhend, das bedeutet auf Erfahrung und vorhandenem Wissen aufbauend, und auf Kausalität bedacht zu sein. Die Dinge müssen erkennbaren *Bedingungen* gerecht werden. Tun sie dies nicht, kippen sie unverzüglich zurück zwischen die Wogen und versinken zur dunklen Inexistenz. Nur das, was sich bereitwillig auf *unseren* Planken hält und zum Gegenstand deklarieren lässt, wird mitgenommen. Der Rest ist überflüssiger Beifang, Futter für die Möwen.

In diesem Sinne ist eine Wissensgesellschaft eine Totalität des Selbst. Je mehr wir wissen und erklären können, desto mehr begegnen wir dem, was wir uns bereits zu eigen gemacht haben. Von Totalität kann und muss die Rede sein, wenn sich nichts mehr finden

1 · Schiller, Friedrich: Der Spaziergang. In: Kurscheid, Georg (Hg.): Friedrich Schiller - Sämtliche Gedichte und Balladen, Insel Verlag, Frankfurt a. M. / Leipzig, 2004, S. 29

lässt, was sich des Erklärbaren entzieht und sich darüber hinaus der Horizont verflüchtigt hat, der den Bereich des Unerklärbaren verbirgt. Dies ist gegeben, wenn die Grenze zu dem verloren gegangen ist, was wir nicht unser geistiges Eigentum nennen können.

Wir wollen Landschaft verstehen, ihre Dimensionen ausloten, ihre Bedeutungsebenen analysieren und ihren Sinn erkennen. Damit verorten wir sie und erheben sie zum Territorium, das der zweckgebundenen Förderung von ›Ressourcen‹ dient. Hier sind es die notwendigen Bodenschätze, dort die Schönheit, als unabkömmlicher Rohstoff für die Kultur- und Freizeitindustrie.

Was aber, wenn sich hinter dem Begriff Landschaft weder ein Bild- noch ein Aussenraum verbergen würde? Was, wenn Landschaft weder eine besondere Begebenheit, noch ein spezifisches Ereignis bei der Betrachtung eines Etwas ›da draußen‹ darstellt, sondern sich ausschließlich hier ›drinnen‹ ereignet? Naheliegend käme man zu der Schlussfolgerung: die Landschaft ist ein Konstrukt, das heißt ein Errichten, Übereinanderlegen und Ordnen des bereits und notwendigerweise Vorhandenen – der gemachten Erfahrung, des Wissens usw. Die Frage ist jedoch, wie viel das Innere vom Äußeren zulassen kann. Die Ausschließlichkeit des Selbst verhindert, dass das Selbst sich im Anderen selbst anders begegnen kann.

Alternativ dazu könnte Landschaft nicht mehr oder weniger sein als das Betrachten der Differenz zwischen dem *Soll* und dem *Haben*. Herkömmlich ermittelt man damit den Stand seines Vermögens. Im übertragenen Sinne ist es hingegen nichts geringeres als das Betrachten der menschlichen Fähigkeiten. Demgemäß ginge es aus dem Blickwinkel der Landschaft heraus nicht mehr um das Ausloten dessen, was wir sehen können, weil wir es zwangsläufig sehen müssen – sondern im Gegenteil: Landschaft wäre die einzige Möglichkeit der Betrachtung dessen, was wir noch sehen könnten, wenn wir es nicht zu sehen bräuchten. ›Landschaftsschutzgebiete‹ wären demzufolge Bereiche des Widerstandes gegen die Totalität des Selbst: Zonen der Bedeutungs- und der Sinnfreiheit und Orte der Konzentration des Anderen. Es handelte sich demnach um Lebensbereiche, in denen wir uns selbst, vor uns selbst schützen könnten. ›Wären‹, denn gäbe es sie, würden sie wahrscheinlich eben diesem Zweck zuteil.



## Literaturverzeichnis

- Addison, Joseph.** In: The Spectator, No. 412, 1712,  
In: *The sublime* - A reader in British eighteenth-century aesthetic theory.  
Ashfield a. Bolla (Hg.), Cambridge, University Press, 1996
- Adorno, Theodor u. Horkheimer, Max** – Dialektik der Aufklärung.  
Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2003
- Aigner, Anita** – Landschaftsbild und Bildlandschaft. In: *Landschaft vor Augen* - Neutralisierung eines romantischen Gebildes. Aigner, Anita (Hg.),  
Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien, 2004
- Angehrn, Emil** – Sinn und Nicht-Sinn - Das Verstehen des Menschen.  
Mohr Siebeck, Tübingen, 2010
- Bahr, Hans Dieter** – Landschaft - Das Freie und seine Horizonte.  
Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 2014
- Barthes, Roland** – Die helle Kammer - Bemerkungen zur Fotografie.  
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1985
- Bätschmann, Oskar** – Entfernung der Natur - Landschaftsmalerei  
1750 - 1920. DuMont Buchverlag, Köln, 1989. Zitierte Autoren:  
*Roger de Piles* – Die Landschaft als Gattung der Malerei  
*George Louis Le Clerc* – Von der Natur  
*Burke, Edmund* – Das Erhabene - die scheinbare Gefährdung der Selbst-  
erhaltung
- Baudelaire, Charles** – Der Salon 1859. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stiegler, Bernd (Hg.), Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2010
- Benjamin, Walter** – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Re-  
produzierbarkeit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003
- Bluche, Francois** – Im Schatten des Sonnenkönigs - Alltagsleben im  
Zeitalter Ludwigs XIV. Verlag Ploetz, Freiburg, 1986
- Börsch-Supan, Helmut** – Caspar David Friedrich. Prestel-Verlag, Mün-  
chen, 1990



**Brockes, Heinrich** – Die Berge. In: Brockes, Heinrich - Auszug der vornehmsten Gedichte. Hamburg, Herold, 1738, (auch zu finden in der Online-Ausgabe der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, siehe unter: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/page-view/1111730>)

**Burckhardt, Lucius** – Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Martin Schmitz Verlag, Kassel, 1980

**Bürgin, Alfred** – Kapitalismus und Calvinismus. Verlag P. G. Keller, Winterthur 1960

**Burke, Peter** – Ludwig XIV. - Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Wagenbach-Verlag, Berlin, 2005

**Busch, Werner** – Caspar David Friedrich - Ästhetik und Religion. Verlag C. H. Beck, München, 2003

**Büttner, Nils** – Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000

**Carus, Carl Gustav**

– Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei. Kiepenheuer Verlag, Weimar/Leipzig, 1982

– Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Elmar Jansen (Hg.), Kiepenheuer Verlag, Weimar, 1966

**Chastel, André** (Hg.) – Leonardo da Vinci - Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Schirmer u. Mosel, München, 1990

**Crary, Jonathan** – Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. G+B Fine Arts Verlags GmbH, 1990

**Daston, Lorraine u. Galison, Peter** – Das Bild der Objektivität. In: *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Geimer, Peter (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2002

**Descartes, René** – Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs. Philipp Reclam jun., Frankfurt a. M., 1961

**Die Entdeckung der Landschaft.** Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart (Wiemann, Elisabeth Hg.), DuMont Literatur- und Kunstverlag, Köln, 2005

**Dittmann, Lorenz** – Schellings Philosophie der bildenden Kunst. In: *Kunstwissenschaft und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*. Bauer, Hermann u.a. (Hg.), Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1963

**Eberle, Matthias** – Individuum und Landschaft - Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Anabas-Verlag, Giessen, 1980

**Eberhard, Johann August** – Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache. Th. Grieben's Verlag, Leipzig, 1896

**Eckermann, Johann Peter** – Gespräche mit Goethe, Insel-Verlag, Leipzig, 1968

**Etscheid, Georg** – Liebliche Täler, karge Halden. In: Die Zeit, Nr. 3 vom 09. 01. 2014, Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Rubrik Wissen

**Fernow, Carl Ludwig** – Über Landschaftsmalerei. In: Der neue Teutsche Merkur. 3. Band, Jahrgang 1803. Wieland, Christoph Martin (Hg.), Göschen Verlag Leipzig (auch zu finden unter: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/browse/neuteutmerk/31803.html>)

**Flusser, Vilém** – Für eine Philosophie der Fotografie. Edition Flusser, Band 3, Göttingen, 2006

**Forbes, Duncan** – Terra Incognita. In: *Michael Reisch - New Landscapes*. Hantje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010

**Frosterus, Sigurd** – Berlin-Rhapsodie. In: *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen*, Nr. 30. Fromm, Hans u.a. (Hg.), 1998

**Gamper, Michael** – Die Natur ist republikanisch - Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jh. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1998

**Groh, Ruth und Dieter**

– Weltbild und Naturaneignung - Zur Kulturgeschichte der Natur, Band 1, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M., 1991

– Die Außenwelt der Innenwelt - Zur Kulturgeschichte der Natur, Band 2, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M., 1996

**Guddat, Martin** – Des Königs treuer Diener. Verlag E. S. Mittler u. Sohn, Hamburg/ Berlin/ Bonn, 2006

**Guldin, Rainer** – Luftschaften. In: *Landschaft quer denken* - Theorien, Bilder, Formationen. Krebs, Stefanie/ Seifert, Manfred (Hg.), Leipziger Universitätsverlag GmbH, 2012

**Hard, Gerhard** – Dunstige Klarheit. In: *Landschaft und Raum* - Aufsätze zur Theorie der Geografie. Hard, Gerhard u.a. (Hg.), V-und R-Unipress, Göttingen, 2002

**Herold, Norbert** – Menschliche Perspektive und Wahrheit - Zur Deutung der Subjektivität in den philosophischen Schriften des Nikolaus von Kues. Verlag Aschendorf, Münster Westf., 1975

**Hinz, Sigrid** (Hg.) – Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1984

**Hirschfeld, Lorenz** – Theorie der Gartenkunst, Band 1 u. 3, Leipzig, 1779, (auch zu finden unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hirschfeld1779>)

**Historisches Wörterbuch der Philosophie**, Gründer, Karlfried / Ritter, Joachim / (Hg.), Schwabe, Basel, 1971

**Into the Sunset** - Photography's Image of the American West. Roberts, Rebecca (Hg.), The Museum of Modern Arts, New York, 2009

**Jammer, Max** – Das Problem des Raums - Die Entwicklung der Raumtheorien. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1960

**Kant, Immanuel**

– Kritik der Urteilskraft. Verwendete Ausgabe: Vorländer, Karl (Hg.), Verlag von Felix Meinert, Leipzig, 1948

– Kritik der reinen Vernunft. Verwendete Ausgabe: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983

**Kaulbach, Friedrich** – Immanuel Kant. Walter de Gruyter, Berlin, 1982

**Kehn, Wolfgang** – Ästhetische Landschaftserfahrung und Landschaftsgestaltung in der Spätaufklärung. In: *›Landschaft‹ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*. Wunderlich, Heinke (Hg.), Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1995

**Klaus, Georg** (Hg.) – Nicolaus Copernikus - Über die Kreisbewegungen der Weltkörper, Akademie-Verlag, Berlin, 1957

**Knatz, Lothar u. Otabe, Tanehisa** (Hg.) – Ästhetische Subjektivität - Romantik und Moderne. Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg, 2005

**Kossok, Manfred** – Am Hofe Ludwigs XIV., Edition Leipzig, 1989

**Küster, Hansjörg** – Die Entdeckung der Landschaft - Einführung in eine neue Wissenschaft. Verlag H.C. Beck, München, 2012

**Leibnitz, Gottfried Wilhelm** – Die Theodizee. Übers. von Buchenau, Artur, Verlag von Felix Meiner, Hamburg, 1968

**Makowski, Henry** – Die Natur dem Menschen untertan - Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. Kindler-Verlag, München, 1983

**Moholy-Nagy, Laszlo**

– fotografie - die objektive sehform unserer zeit. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stiegler, Bernd (Hg.), Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2010

– Malerei Fotografie Film. Wingler, Hans (Hg.), Florian Kupferberg Verlag, Mainz, 1967

**Müller, Johannes** – Handbuch der Physiologie des Menschen. Buch III. Verlag Jacob Hölscher, Coblenz, 1835

**Neuenschwander, Ulrich** – Gott im neuzeitlichen Denken. Band 1, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh, 1977

**Petrarca, Francesco** - Die Besteigung des Mont Ventoux. Steinmann, Kurt (Hg.), Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1995

**Pfau, Ludwig** – Kunst und Gewerbe. Verlag von Ebner und Seubert, Stuttgart, 1877

**Picht, Georg** – Der Begriff der Natur und seine Geschichte. Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1998

**Ritter, Joachim** – Landschaft - Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Verlag Aschendorff, Münster, Westfalen, 1963

**Rodtschenko, Alexander Michailowitsch** - Aufsätze Autobiografische Notizen Briefe Erinnerungen, Verlag der Kunst, Dresden, 1993

**Ruppich, Hans** (Hg.) – Dürer - Schriftlicher Nachlass. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1956, Band I

**Schelle, Karl Gottlob** – Die Spaziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen. Fauser, Markus (Hg.), Nachdruck d. Ausg. Leipzig, Martini, 1802, Olms-Weidmann, Hildesheim, 1990

**Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von**

– Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Unger, Berlin, 1802

– System des Transscendentalen Idealismus. Band 2 und 9.1., Korten u. Ziche (Hg.), Verlag Frommann-Holzboog, Stuttgart, 2005

**Schiller, Friedrich**

– Über die ästhetische Erziehung des Menschen.

Berghahn, Klaus (Hg.), Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2000

– Der Spaziergang. In: *Friedrich Schiller - Sämtliche Gedichte und Baladen*. Kurscheidt, Georg (Hg.), Insel Verlag, Frankfurt a. M., 2004

**Schubert, Ernst** – Alltag im Mittelalter - Natürliches Lebensumfeld und menschliches Miteinander. Primus-Verlag, Darmstadt, 2002

**Simmel, Georg**

– Die Großstädte und das Geistesleben. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Band 1. Kramme und Rammstedt (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1995

– Philosophie der Landschaft. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, Band 1. Kramme und Rammstedt (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2001

**Stenger, Georg** – Generativität des Sichtbaren. Phänomenologie und Kunst. In: *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. Bernet, Rudolf/ Kapust, Antje (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München, 2009

**Stiegler, Bernd** – Theoriegeschichte der Fotografie. Wilhelm Fink Verlag, München, 2006

**Sulzer, Johann Georg** – Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1775, (auch zu finden unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/1762374>)



**van den Berg, Karen** – Zur Welt kommen. Landschaft als Resonanzraum. In: *Weltsichten* - Landschaften seit dem 17. Jh. Berswordt-Wallrabe u. Rattemeyer (Hg.), VG Bild-Kunst, Bonn, 2010

**Virilio, Paul** – Rasender Stillstand, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1992

**von Trotha, Hans**

– Garten Kunst - Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. *Quadriga Verlag*. Berlin, 2012

– Angenehme Empfindungen - Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jh. Vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman. Wilhelm Fink Verlag, München, 1999

**Zinke, Detlef** – Patinirs ›Weltlandschaft‹ - Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert. Lang, Frankfurt a. M., 1977

## Internetquellen:

Studienfach Landschaftswissenschaft der Universität Hannover:

**[http://www.lawi.uni-hannover.de/index\\_profil.htm](http://www.lawi.uni-hannover.de/index_profil.htm)**

Online-Ausgabe von Duden: **[www.Duden.de](http://www.Duden.de)**

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: **[www.dwds.de](http://www.dwds.de)**

Europäische Landschaftskonvention, Kapitel 1, Artikel 1:

**<http://conventions.coe.int/Treaty/GER/Treaties/Html/176.htm>**

Portal Tideelbe:

**[https://www.portal-tideelbe.de/Projekte/FRA1999/Antragsunterlagen/UVU/Materialbestaende/Bereichsauswahl\\_Band\\_X/Texte\\_Band\\_X/kap\\_1.html](https://www.portal-tideelbe.de/Projekte/FRA1999/Antragsunterlagen/UVU/Materialbestaende/Bereichsauswahl_Band_X/Texte_Band_X/kap_1.html)**

Hessischer Rundfunk – Mit Dürer durch Europa:

**<http://www.hr-online.de/website/specials/albrecht-duerer/index.jsp#!sce=nuernberg-2>**



## XV. Praxis / Auswahl

Mountain's deep

Fotografie



»Gewiss, insofern Dir Naturkenntnis und Einbildungskraft [...] geworden ist [...] fühlst Du Dich hinschauend immer mehr in jene Gegend versetzt, Du glaubst die heitere reine Luft miteinzuatmen, Du sehnst Dich, unter jenen Bäumen zu wandeln, Du meinst das Rauschen des Wassers zu vernehmen, und somit hineingezogen in den heiligen Kreis des geheimnisvollen Naturlebens, erweitert sich der Geist, Du fühlst das ewig waltende Leben der Schöpfung und in dem alles bloß Individuelle, Ärmliche zurücktritt, stärkt und erhebt Dich dieses Eintauchen in einen höheren Zyklus, vergleichbar einem durch das Eintauchen in den stygischen Strom unverwundbar gewordenen Achilles.«











































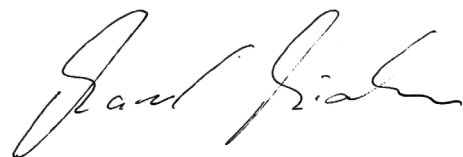


## Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten, Methoden und Konzepte sind unter Angabe der Quellen gekennzeichnet.

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Ph.D.-Arbeit stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt. Ich versichere ehrenwörtlich, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Paul Fiala', written in a cursive style.